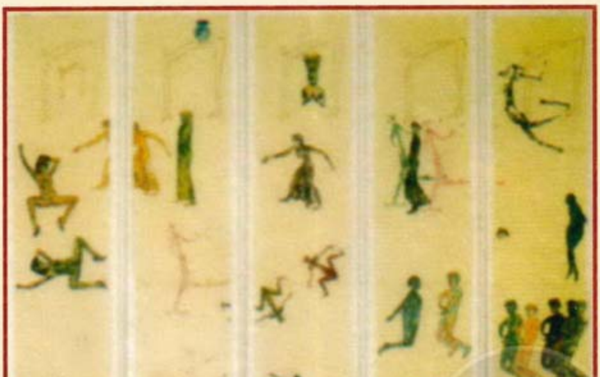
علي الشدوي

مدار الحكاية

فرضيات القارئ ومسلماته



النادي الأدبي بالرياض

علي الشدوي

مدار الحكاية

فرضيات القارئ ومسلماته

النادي الأدبي ـ الرياض
المركز الثقافي العربي

مدار الحكاية

فرضيات القارئ ومسلماته

مدار الحكاية

تأليف: علي الشدوي

الطبعة الأولى، 2008

ISBN: 978-9953-68-302-6

الناشر:

النادي الأدبي بالرياض

والمركز الثقافي العربي

مقدمة

قبل أن نبدأ، من الضروري أن نخطط الحدود الحقيقية للفصول التي يضمها هذا الكتاب، وأن نقبض على موضوعاتها ونحصرها، وأن نضبط حدودها، يكفي للمهمة التي حددناها أن نقول: إنها تسعى إلى تحقيق هدف أساسي، وتضع له إستراتيجية محددة، الهدف هو: أن يتعرف القارئ الكيفية التي يلملم بها حكايات غير متماسكة، والكيفية التي يضع حدودا تتماسك بها الحكايات، أما الاستراتيجية التي تقترحها هذه الفصول فهي المدار.

نعني بالإستراتيجية وسيلة يستخدمها القارئ لكي يصل إلى هدف، ونستطيع القول إنها (حيلة) أو أسلوب في التصرف الذهني من أجل أن ينتج القارئ المعنى ويكونه. لقد قلنا حيلة لأنها تسمح للقارئ بأن يفتح أدراج معارفه المخزونة والمرتبة، وبهذا فهي وسيلة فاعلة تساعده على أن يشغل المعرفة التي يمتلكها من أجل أن يبني المعنى.

يتكون الكتاب من ثمانية فصول، واستناداً إلى فكرة بول ريكور عمّا تبقي بعد كل إنجاز (ينظر محمد عيداد، 2004،

ص 177 وما بعدها) يبدو لنا أن ما يضمن اتصالها هو ما تبقى لنا بعد أن ننجز كل فصل؛ ذلك أن كل فصل من فصول الكتاب، ترك فينا شيئا عالقا ومترسبا مكننا في كل مرة من أن نبدأ من جديد؛ لكي نثيره في فصل آخر لاحق.

فالفصل الأول (معنى المدار) حاول أن يستوعب هذا المفهوم. لقد قدمنا هذا الفصل أولا ونحن نعرف أن ليس ثمة من داع أن تكون دقة المفهوم أعلى مما تحتاجه المشكلة، (ينظر كارل بوبر، 1996، ص 70). ومن ثم فإن فكرة ضرورة تحديد هذا المفهوم في هذا الفصل بحيث يصبح دقيقا، أو حتى محاولة إعطائه معنى جامعا ومانعا فكرة مضللة؛ لأننا نعتقد أن عرضا من هذا النوع لن يتحقق إلا في نهاية الدراسات التي ضمها الكتاب وليس في مدخله.

أما في الفصل الثاني (المدار وموسوعة القارئ)، فقد وجهنا تحليلنا بصفتنا قارئا قريبا من المفكر والروائي الإيطالي (إمبرتو إيكو) الذي عالج مفهوم المدار، واشتغلنا بتطبيقه، لاسيما أننا مشغولون بالحكايات، سألنا أولا: كيف يمكن تطبيق المدار على حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة هي حكاية عجيب وغريب؟ تلك كانت مشكلتنا في هذا الفصل، الذي حاولنا فيه تجريب مفهوم المدار في علاقته بموسوعة القارئ، وهو ما يمثل تجريبا مستلهما من تأويل إيكو الذي كان مألوفا عندنا.

لقد وجدنا في هذا الفصل رؤى متعددة، ولكي لا نتورط

في مشاكل تأويلية متناثرة لا رابط بينها، كان علينا أن نحدد مدارا يمكّننا من أن نستحضر ما نريد من موسوعة القارئ، وندع أشياء أخرى في حالة خدر، وفيما نحن نفعل ذلك، اكتشفنا في هذا شيئا لا يبتعد عما يعرضه إمبرتو إيكو، الذي حرصنا على أن نحافظ على مسافة بيننا وبينه، ربما لتجنب انبهارنا به.

ترك هذا الفصل شيئا عالقا ومترسبا، فقد كنا نحلل فيه نوعا سرديا لا نعرف أي نوع سردي هو، هل هو حكاية عجيبة وغريبة كما تقول الحكاية ذاتها؟ هل هو خرافة كما تقول المصادر العربية القديمة؟ هل هو حكاية شعبية كما يقول بعض الدارسين المعاصرين؟ أرقتنا هذه الأسئلة، وفكرنا أول مرة في أن تشكل إجابتها هامشا على هذا الفصل.

لكن السؤال الذي طرأ هو ماذا يقول المدار عن هذا النوع السردي؟ ولكي نجيب عن هذا السؤال قرأنا كتاب كليلة ودمنة وخرجنا بملاحظات عامة عن خصائصه الصنفية والتكوينية، ووضعناها مباشرة أمام الخصائص الصنفية والتكوينية للحكاية في ألف ليلة وليلة، وسرعان ما ظهر الفصل الثالث (المدار والنوع الأدبي) الذي حللنا فيه حكاية (الحمار والثور) التي سردها الوزير على ابنته شهرزاد.

من جديد ترك هذا الفصل شيئا عالقا؛ فقد حثنا على بحث مسألة تتيح لنا تمحيص فكرتنا عن اختلاف الحكاية العجيبة والغريبة عن الخرافة من حيث هما نوعان سرديان مختلفان،

واعترضنا على الفور موضوع تلقي حكايات ألف ليلة وليلة وعلاقتها بالمدار، كانت البداية مع تلقي القدماء، ثم فيما بعد مع تلقي الباحثين المحدثين، واكتشفنا في الفصل الرابع (المدار والتلقي) أن تلقيهما واحد، وأن التصور الذي يتحرك خلفه هو التصور المتصل لتاريخ الفكر، الذي يوظف مفاهيم التقليد والتطور والتأثير والنمو.

ما إن فرغنا من موضوع المدار وتلقي ألف ليلة وليلة حتى تناولنا في الفصل الخامس (المدار وتوليد التأويل) فكرة بقيت عالقة من الفصل الرابع، تتعلق بالحكايات التي وردت في ألف ليلة وليلة، لقد كان هناك حاجة لأن تحكي شهرزاد، حكايات تكشف عن الروابط العميقة بين كتاب ألف ليلة وليلة وبين الحياة إلى درجة أن تلك الحكايات تتعدى مجرد كونها حكايات إلى ترتيب مسائل تتعلق بالكون والحياة، وكيف يمكن أن يشبه كتاب الكون ويكونان مدارا واحدا لمفاهيم كالولادة والعيش والموت.

الأمر يختلف قليلا مع الفصل السادس وعنوانه (المدار وتوسيع مسار التأويل)، فهذه الدراسة نشرت أولا في كتابنا (ضحايا التأويل، 2005) وحينما عدنا إليها هناك وجدنا أنها يمكن أن تضم في هذا الكتاب. عدنا إليها لكي نلبي ضرورة يمليها عمل راهن، وحينما عدنا كان علينا أن نتعلم شيئا هو كيف يمكن للمدار أن يوسع مسار التأويل.

لقد صدرت في ذلك الكتاب لتقول شيئا هناك، وضمت هنا

لتقول شيئا هنا هو أننا مثل شخصيات ألف ليلة وليلة لا نعيش أو نتحرك أو نموت إلا بما كتبه القدر، وهي في ذلك تمثيل ثقافي لما تعتمده الثقافة التي تنتمي إليها؛ ذلك أن القدر من سنن المجتمع الثقافية الذي نشأت فيه الحكايات، فما يحدث بالضرورة، أو ما هو متوقع أو ما يتكرر كل يوم، يبقى شيئاً غامضاً وملتبساً، ووحدة القدر الذي يستطيع أن يدشن هذا الذي حدث أو سيحدث.

وبالتالي ووفق هذه السنة الثقافية، فإننا وكل الكائنات الأخرى لا نولد من أرحام أمهاتنا، بل من رحم القدر، مثلنا في ذلك مثل شخصيات كتاب الليالي الذين يولدون ويتصرفون وفق عبارة (المكتوب على الجبين لازم تشوفه العين) التي تحوي داخلها برنامجاً مكثفاً لما سيقوم به الإنسان.

من البدهي أن يعقب هذه الفصول فصلان هما (المدار وإعادة بناء المدارات) و(المدار وتكوين المعنى) يتضمنان التفكير في الكيفية التي يعيد فيها المدار بناء مدارات أخرى، والكيفية التي يوظف بها القارئ معرفته الصامتة لكي ينتج المعنى ويكونه، والاقتراح الذي قدمناه فيهما هو التفريق بين المعرفة وتكوين المعنى؛ لأنهما عمليتان مختلفتان، فالمعرفة عامة ومشتركة بين القراء المدربين وغير المدربين، بينما تكوين المعنى عملية شخصية تتعلق بالقارئ الفرد وحده.

إننا نهتم في هذين الفصلين بالتفكير والشعور والعمل أثناء القراءة، وهذه العمليات الثلاث موجودة عند كل قارئ وفي

كل قراءة؛ فعلى الرغم من أن القارئ العادي وكذلك القارئ المدرب قد يشتركان في المعرفة إلا أن معنى تلك المعرفة سيكون مختلفا عندهما، والقراءة هي العملية التي يسعى من خلالها القارئ إلى أن يغير معنى ما يعرفه، بهذا يمكن أن تكون القراءة عملية بناء وتكوين للمعنى، والفصل الثامن (المدار وتكوين المعنى) ملتزم بهذا أكثر من غيره من الفصول التي ضمها هذا الكتاب.

لقد وجدنا في الاستقصاء من حيث هو إستراتيجية معرفية معينا لنا وللقارئ في ضبط الفرق بين المعرفة (المعلومة) وتكوين المعنى (الرؤية)، فالاستقصاء يعني البحث عن المعنى الذي يتطلب من الفرد أن يقوم بعمليات عقلية من أجل أن يجعل ما يعرفه (معلوماته) ذا معنى (الرؤية)، وهو بهذا يتضمن أكثر من مجرد عملية عقلية واحدة.

لقد ولد الاستقصاء في حقل تدريس العلوم الاجتماعية، وما يهم موضوعنا منه ليس الناحية الإجرائية منه، أي من حيث هو إستراتيجية تدريسية، ما يهمنا هنا هو تصوره لطبيعة المعرفة والاتجاهات والقيم التي يتبناها مفهوم الاستقصاء (لتفصيل الأفكار المتعلقة بطبيعة المعرفة واتجاهاتها وقيمها كالشك والفضول واحترام استخدام المنطق، واحترام الأدلة والموضوعية والرغبة في تأجيل الحكم، والقدرة على تحمل الغموض ينظر، باري ك. باير، 1994، ص ص 46 ـ 62).

إننا لا نعرف ونحن نبني الفصول ونحلل فيها الحكايات

مشغلين مفهوم المدار، ما إذا كان تحليلنا ضعيفا أو غير مقنع، لكن فيما نتصور فإن نوع التحليل الذي قمنا به يمكن أن يكون مهما، لا لشيء إلا لأنه يكشف للقارئ كيفية إنجازنا تحليل الحكايات، و كيفية تقديم الحجج على المدارات التي اقترحناها.

لقد حاولنا أن نزود القارئ باستشهادات دقيقة من الحكايات التي حللناها، ومراجع وافية تدعم تحليلنا كلما كان ذلك ممكنا. أوردنا المؤلفين أو العناوين في متن كل فصل متبوعة بسنة الطبع والصفحة، أما التفصيلات الكاملة فستكون موجودة في قائمة المصادر والمراجع في نهاية الكتاب.

الفصل الأول

معنى المدار

لا بد لنا هنا من التمهيد بعدد من الملاحظات الأولية، لقد عنونا هذا الفصل بـ «معنى المدار»؛ لأننا نهتم فيه بمبادرات القارئ وفرضياته بكل فعالياتها الملموسة والحية، فالأساس الذي يستند إليه عملنا هنا هو: أن معارف القارئ ومعلوماته وخبراته وكل ما يشكل (موسوعته) تشكل العنصر الرئيس في تكوين المعنى وبنائه، وأن أفضل الطرق التي يكون بها القارئ المعنى تقوم على مبادراته واقتراحاته التي يتقدم بها، وبالتالي فلكي يبني المعنى ويكونه، يلزم أن يربط القارئ بين ما يقرؤه، وبين مايعرفه بالفعل.

من المهم أن نميز هنا بين هذه الطريقة في تكوين المعنى، وبين طرق أخرى يتحول فيها القارئ إلى وعاء يملأ من قبل طبقة (نقاد، علماء، وعاظ ومذكرين) تحتكر المعنى، أو أن يتحول إلى خادم يبحث عن معنى المؤلف أو النص، وحركات الإصلاح النظرية التي ظهرت في أوائل السبعينيات (الاتجاهات المتعلقة بالقارئ) كانت محاولة للتخلص من

سلطة طبقة أو مؤلف أو نص، من خلال تقديم مفاهيم تعرف القارئ بأن المعنى لا يكتشف كما تكتشف المعادن النفيسة أو الطاقة، بل يكون ويبنى كما تبنى الأهرامات.

إن عبارة «المؤلفون يكونون المعنى» تعني من ضمن ما تعنيه أن القراء لا يكونون المعنى، وعبارة «النص يعني شيئاً ما» تعني من وجهة نظر ما أن النص يمكن أن يكون له معنى واحد فقط، وما على القارئ إلاّ أن يبحث عنه، وهو ما يشير إلى تصور يتحرك خلف العبارة هو أن الحقيقة واحدة وأنها قابلة لأن تعرف وتحدد، وبالرغم من صحة العبارتين إلى حد ما، إلا أنهما مجرد حالتين خاصتين لحقيقة أشمل مفادها أن القراء يكونون المعنى (حول هذه الأفكار، ينظر المقالة الممتازة: هل يكون القراء معنى، مجلة نوافذ، العدد 14، 2000).

وإذا كان القراء مختلفين، فسيكونون معنى على نحو مختلف، وقد أُخذ على السماح بتعددية المعنى من قبل القراء، أنه يحدث فوضى، ونحن هنا نتحمس لهذا التعدد، ونعتز ونحتفل، ذلك أننا يجب أن نفهم كيف أن القراء مثلما هم الناس مختلفون ومبتكرون بشكل لافت وبديع، ولا بد لنا من أن نبعد الفكرة التي تقول أن القراء لا يكونون المعنى.

لماذا نتحمس لهذا التعدد في تكوين المعنى؟ لأن طرق تفكير الناس مختلفة، ولأن المعنى ليس شيئا يمكن أن يمنحه أحد لأحد، ولأن تكوين معنى ما لا ينجم عن مجرد تلقيه من آخرين، ولأن المعنى ليس ثابتا ولا نهائيا، وأخيرا لأن

المعرفة عملية تغيير مستمرة، فما يعترف به الناس اليوم على أنه حقيقة، يعتبر مؤقتا، وبالتالي تكون معرفتهم معرضة للتغير في ضوء ما يستجد من أفكار وخبرات ومعلومات.

إن هذه الأفكار توضح لنا ما انحزنا إليه من حيث هو خيار يظهر احترام اختلاف القراء، وعندما يتم الاعتراف بأحقية القارئ في أن يكون معناه، حينئذ تصبح القراءة شيئا أكبر من مجرد علاقة بين إنسان ونص، وتتحول من حيث هي تكوين للمعنى المختلف والمتعدد من قبل قراء مختلفين ومتعددين فضائل يومية، وطرقا يعتادون عليها، ليس فقط في القراءة بل في الحياة.

إن تكوين المعاني المختلفة يعني تعددية تفتح لنا طرقا متعددة للرؤية والشعور والتفكير، وحين نعرف قيمة هذه التعددية تتكامل وجهات النظر المختلفة، ويدعم بعضها بعضا، كل قارئ يكون معنى من المعاني، جانب من الجوانب، خبرة منفردة لها الحق في أن تتبلور، وأن تضيف معنى من المعاني المحتملة.

وبهذا التعدد في تكوين المعنى نتدرب على الحياة، وكيف أن كل واحد منا يكون وجها من وجوه الحقيقة، وجانبا آخر من جوانب الواقع، كل منا يضيف لونا آخر لطيف الحياة، وكما قال يونج (نقلا عن ليندا جين، 2004، ص 173) تتطلب الحقيقة، إن كانت موجودة أصلا، كونشرتو من الأصوات المتعددة.

يتوقف تعدد المعنى الذي يكونه القراء على موسوعاتهم، من هنا يلزم أن تلعب معارفهم ومعلوماتهم وأفكارهم واتجاهاتهم دورا مهما في تكوين المعنى، ومن أجل أن نفهم الطبيعة الأساسية لموسوعات القراء، وأن نألف دورها في بناء المعنى، من المفيد أن نعرف الكيفية التي ترتبط بها موسوعتهم في بناء المعنى وتكوينه.

إن مفهوم موسوعة القارئ، عبارة عن ما يعرفه بالفعل، وما يعرفه القارئ قد يعني مشاهداته الحية، والأحداث والوقائع التي مر بها، فالحياة اليومية مكان مميز لإغناء خبرته، وهي تقدم له العديد من ظروف التفاعل والتبادل المغني، كما تعني موسوعة القارئ ما قرأه أو ما تعلمه من مفاهيم مجردة، وبالتالي فما يعرفه القارئ له بعدان أساسيان على الأقل هما: الواقع والكتب.

ربما أوضح الشبه بين القارئ من حيث هو موسوعة يضم خبرات وأفكارا وقيما واتجاهات ومعلومات، والموسوعة من حيث هي كتاب يجمع معلومات في كل ميادين المعرفة، نقول: ربما أوضح الشبه المزيج المعقد والضخم الذي تتكون منه موسوعة القارئ؛ لذلك فالقارئ يحتاج إلى مفهوم يساعد على تنظيم موسوعته وفق ما يحتاجه منها، ويوفر نوعا من تصنيف الخبرات والمعلومات التي تمده بالدليل على المعنى الذي سيكونه.

وإذا كانت الحروف الأبجدية هي (المفهوم) الذي ينظم

الموسوعة، فإن من شأنها أن تساعدنا على أن نختار من الموسوعة المعلومة التي نريدها، وإذا ما اتضح لنا أن هذه المعلومة غير ذات جدوى، عندئذ نختار حرفا آخر، وهكذا دواليك، وإذا لم تبرهن المعلومة على أي حرف أو العكس، ففي هذه الحالة نكون غير قادرين على الحصول على المعلومة؛ لأننا لم نعرف الكيفية التي تُشَغَّل بها الحروف الأبجدية الموسوعة.

ترى، ما المفهوم الذي نقترحه لتنظيم موسوعة القارئ لكي يختار منها المعلومة التي يريدها؟ منذ البدء يلزم أن نؤكد على أنه يجب أن يكون مفهوما تحليليا (إجرائي)، إذ يوجد مفاهيم واسعة وليست تحليلية وغير إجرائية كالنسق والقراءة والقارئ والنهضة والحداثة والثقافة والمجتمع إلخ...، وهذه المفاهيم تؤدي وظيفة وصفية خالصة، ولا تفيد القارئ؛ لأنها لا تمكنه من أن يتأمل أو يحلل لكي يبني معناه.

المفهوم الذي نقترحه هو (المدار)، وهو من المفاهيم التحليلية (الإجرائية)، أي أنه يولد أسئلة، ويمكن القارئ من أن يستعمل عناصره من أجل أن يسبر معلوماته، وعندما يتمكن من ذلك يكون قد وجد الدليل الذي سيستخدمه ليحدد العلاقات التي تدعم المعنى الذي سيبنيه.

إن مفهوم المدار مثله مثل أي مفهوم تحليلي، يتكون من عدد من العناصر المترابطة، كالفرضية والمبادرة والاقتراح، والمعارف التي تدعم هذه العناصر، وكل عنصر من هذه

العناصر له دلالة بالنسبة لأسئلة معينة يعرضها القارئ مثل: ما الفرضية التي يتقدم بها وهو يقرأ؟ ما المعلومات التي يستحضرها من موسوعته لدعم فرضيته؟ ما المعلومات التي يدعها في حالة خدر؟ ما علاقة الفرضية والمعلومات بالمعنى الذي سيكونه؟ إن مثل هذه الأسئلة تمكن القارئ من تحديد علاقات مهمة بين المدار الذي اقترحه، وبين ما يقرؤه مما يجعل المعلومات التي استحضرها ذات معنى على الأقل في إطار تكوينه المعنى.

يعرف إمبرتو إيكو (1996 ص 116) المدار بـ «التقدم بفرضية حول انتظام معين يعتري المسلك النصي»، وهو تعريف دقيق ومتماسك، يحاول أن يحلحل إن لم يكن ينسف الفكرة التاريخية القديمة الخاصة بمعنى المؤلف، أو الحديثة نوعا ما الخاصة بمعنى النص، ويسلط أضواء كافية على ما يلزم أن يفعله القارئ من ناحية إجرائية؛ لكي يكتسب حقه المهدر تاريخيا في بناء المعنى وتكوينه.

غير أن التوضيح الذي عرضه إمبرتو إيكو، لكي يتبنى مفهوم المدار بديلا لمفهوم الثيمة غامض وغير كاف في اعتقادنا، إليكم المبررات التي عرضها: «والواقع أنه ما كانت لتكون ثمة أي صعوبة في استخدام كلمتي المدار والمدارة اللتين قد نستخدمهما كلتيهما، حينا بعد آخر، لو لم تكن كلمة ثيمة توشك أن تأخذ معان أخرى (ص 113)، وفي صفحة أخرى، وبعد أن يشرح معنى الثيمة عند بعض الباحثين يخرج بأن

مدلولها يتماثل مع ما دعاه المدار، ومع ذلك يقول: يبدو لنا ملائما أن نجرؤ على مخالفة القاعدة فنستخدم المدار في دلالة محددة جدا، حتى لو لم يكن من الخطورة اعتباره أحيانا تسهيلا للأمر بمثابة ثيمة أو موضوعة (ص 114).

لا يكفي في اعتقادنا تعدد معاني الثيمة، مهما كان، لتوضيح اختياره، فقد كان بإمكانه أن يستخدمها في دلالة محددة ومحصورة، ولا تسهيل الأمر، لأن حصر وتحديد الثيمة يمكن أن يقوم بمهمة تسهيل الأمر، أما مخالفة القاعدة فلن تحل المسألة، ولا تستطيع المخالفة وحدها أن تكون الأساس الوحيد لعرض مفهوم وتبريره.

الآن سنترك مفهوم المدار؛ لأنه سيشغلنا فيما بعد، لنركز على الثيمة، التي لا تشكل سوى محتوى مضغوط فيما يشبه الكبسولة، إن الثيمة تكوين مستقل تمام الاستقلال عن القارئ، تقع خارجه رغم مساهمته في تكوينها. يحتفظ فيها بعناصر أولية من مقومات المحتوى، يبذل ما في وسعه لتحديده بحدود واضحة وثابتة، لكن دوره يبقى في هذه الحدود، وفي مثل هذه الحالة؛ فوظيفة الثيمة الجوهرية هي عزل القارئ، وحماية موسوعته من أن تتسرب إليها عبر تكوينها.

تجيب الثيمة عن سؤال هو: «عن أي شيء يتحدث المحتوى؟» وبالتالي فالثيمة تعبر عن المحتوى، من غير تدخل من القارئ إلا في حدود لملمته وضم بعضه إلى بعض، إن

علاقة الثيمة تتحدد بالمحتوى لا بالقارئ، تسمي وتخبر وتعبر وتأخذ في حسبانها الفهم الملموس والسطحي والمباشر، ولذلك فالعادة أن تنعت بأنها معبرة أو صادقة في علاقتها به.

تسلك الثيمة اتجاها واحدا نحو المحتوى، ولا تدير بالا للقارئ، تولد من المحتوى؛ لتعود إليه وتبقى في حدوده، تتعلم منه، وتتطفل عليه باستمرار، تتكون من روحه، وتبنى تحت أنظاره، وتتبلور من حيث هي معناه الملموس والمباشر والسطحي. إن بإمكان الثيمة ألاّ توجد فيحلّ المحتوىٰ محلها، أو ألا يوجد المحتوىٰ فتحل الثيمة محله.

هذه هي فيما نعتقد الخطوط الثلاثة الرئيسية، خطوط تزداد تعقيدا، ويتولد عنها أفكار تفصيلية، ليس هنا مكان البرهنة عليها، لذلك سندعها مجرد فرضيات أولية، لكننا نصر منها على أن دور القارئ في تكوين الثيمة دور هامشي وسطحي ولا يكاد يذكر إلا في حدود صلته بالمحتوى، أما ما عدا ذلك، مبادراته وفرضياته فلا.

سنحلل حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة هي حكاية عجيب وغريب (بولاق، جـ 2/ 150 ـ 165)، سنحللها انطلاقاً من وجهة نظر الثيمة، وبتحديد أكثر من وجهة نظر الخطوط الثلاثة التي وضحناها أعلاه.

ما يلفت النظر في الحكاية بالدرجة الأولى، هو شخصية عجيب في مقابل شخصية غريب، عجيب قتل أباه كي يستولي على الملك، لا يتورع في أن يطارد من ينافسه حتى لو كان

جنينا في بطن أمه، يأكل حقوق الرعية، يسبي النساء ويزج بالناس في السجون، إننا نجد أنفسنا أمام سفاح وحقود وظالم، باختصار أمام صورة نمطية للشخصية الشريرة.

في المقابل، كان غريب بارا بأمه، ودائما ما يكن احتراما لأبيه الذي لا يعرفه، يساوي في الحقوق، لا يرد الإساءة بمثلها، ويتحمل القريب والبعيد، تعرض لمكائد كثيرة يخرج منها بحسن ظنه، يوظف شجاعته في نشر السلام، إننا نجد أنفسنا أمام شخصية متسامحة وعادلة وفاضلة، باختصار أمام صورة نمطية للشخصية الخيرة.

تقود الأحداث التفصيلية التي تدور بين عجيب وغريب بشكل مباشر إلى ثيمة الصراع بين الخير والشر، هكذا لا تشكل الثيمة سوى المحتوى السطحي والمباشر، إنها تكوين مستقل عن القارئ، لا يتدخل فيها سوى في حدود قليلة وسطحية، تكوين من خارجه احتفظ فيه بمقومات أولية هو الصراع الذي يمتد من أول الحكاية، يبذل ما في وسعه ليحصر محتوى الحكاية بحدود واضحة هي الصراع، وثابتة هي بين الخير والشر، وبالتالي فهو يعزل نفسه، ويحمي موسوعته من أن تتدخل في تكوين الثيمة، إلا في حدود المعنى المباشر.

تجيب ثيمة الصراع بين الخير والشر عن سؤال هو: عن أي شيء تتحدث الحكاية؟ وحينما يجيب القارئ لا يحتاج أكثر من تصنيف الأفعال إلى أفعال خيرة وأخرى شريرة، ثم ينسبها إلى الشخصيتين، وبالتالي لم يفعل أكثر من أن سمى وأخبر

عما دار فعلا، وبالتالي تنعت الثيمة بالمعبرة أو الصادقة في علاقتها بمحتوى الحكاية.

تسلك ثيمة الصراع بين الخير والشر اتجاها واحدا، نحو الممارسات الخيرة أو الشريرة، ولا تأخذ في حسبانها الاتجاه المتعلق بالقارئ نفسه، ولدت من محتوى الحكاية لا من القارئ، من حيث هي معنى مباشر للحكاية وليس للقارئ، لقد تكونت من ممارسات عجيب وغريب، ولم تتكون من روح القارئ، بنيت تحت أنظارهما، وليس تحت نظر القارئ وموسوعته.

إلى هنا نأتي على نهاية الرحلة القصيرة مع الثيمة؛ لنعود إلى المدار، بالرغم من أنه حاضر باستمرار في الجهة المقابلة، فعلى عكس، لا يتولد المدار من المحتوى بل من تجربة القارئ، إنه مبادرته وفرضياته، ليس مستقلا عنه لأنه اقتراحه، ولا يقع خارجه لأنه ينبع من موسوعته، ولا يحتفظ من المحتوى إلا بعناصر تعينه على أن يتكون، عناصر تدخل في بنائه ولحمته، وبالتالي فالمدار على عكس الثيمة لا يعزل القارئ ولا يمنع موسوعته في أن تساهم في تكوينه.

يجيب المدار عن سؤال هو ما مدار المحتوى؟ وعلى عكس الثيمة لا تتحدد علاقته بالمحتوى إلا في الحدود التي تجعله يبادر ويفترض، لا يلملم المحتوى، بل يلملم أفكاره ومعلوماته ومعارفه، يستفزها وينظمها لكي يكون المدار، وبالتالي فالمدار لا يأخذ في حسبانه الفهم المباشر والسطحي

بل العميق، لا يسمي ولا يخبر، بل يبني ويكون، لذلك فالعادة أن ينعت بالمبرر والمعقول في علاقته بالمحتوى.

يسلك المدار اتجاها مزدوجا: الأول في اتجاه المحتوى، والآخر نحو موسوعة القارئ، لقد وجدنا عند الكاتب خوزيه سارماجو عبارة تلخص ما نريد قوله عن المدار، يقول: «إذا افترضنا أنني في كهف، سأكون من يذهب إلى الخارج لرؤية ما يجري، ويقول للآخرين ما رأى، ومع ذلك لن أنتظر في الكهف، بل سأخرج قبل أن يتمكنوا من قتلي (آم لانغر، الكرمل، ص 204).

يوجد الكثير من الشبه بين ما يريد قوله سارماجو وما نريد قوله؛ فلو افترضنا أن القارئ يقرأ حكاية فهذا يعني أنه في كهف، وسيكون عليه أن يذهب خارج الحكاية أي إلى ما يعرفه، يخرج القارئ من الحكاية إلى ذاكرته، وإلى تجاربه، ومعلوماته، ويقول للآخرين ما رآه، أي أن على القارئ ألا يبقى في الحكاية، بل عليه أن يبتكر علاقات جديدة، وأن يكون ويبني معنى يناسب ما يقرأ.

إن مؤشرات المدار قد تكون عنوان الحكاية، أو عبارة تصرح الحكاية بالاهتمام بها، أو الكلمة المفتاح التي تعبر عن شيء مهم في الحكاية بحيث تكررها بين حين وآخر. فلو أن قارئا ما قرأ حكاية، فإن تطبيق مفهوم المدار هو: أن يسأل ما مدار الحديث؟ ولنفرض أن أحد القراء قرأ حكاية عجيب وغريب التي توقفنا عند ثيمتها فيما سبق وتابع الأحداث

التالية: قطع غريب مسافة خمسين سنة في يومين، حولته إحدى الملكات إلى قرد، ومكث عامين على هذه الهيئة، أراد أحد الملوك أن يحرقه في مناسبتين، وما إن تشب النار حتى يتدخل عامل طبيعي كالمطر لإطفائها، أحد الأشخاص تصور في صورة عصفور.

أو أن القارئ انتبه إلى ضخامة البشر في الحكاية أو طول أعمارهم: رجل بنى مدينة وطوله سبعون ذراعا، وآخر عمره ثلاثمائة وأربعون عاما، شارباه يغطيان فمه، وحاجباه يغطيان عينيه، أو إلى غرابة الكائنات: خيول لا تمشي على الأرض بل تطير في السماء، وملك على جثته أربعة رؤوس، وماردان أحدهما رأسه رأس كلب، والآخر رأس قرد.

من الممكن أن يكون هذا كله غير متماسك وغير معقول، عند ذلك لا تكفي ثيمة الصراع بين الخير والشر لكي تجعلها متماسكة، لذا يلزم القارئ أن ينظم أحداث الحكاية وشخصياتها وكائناتها، ثم يحدد علاقتها بعنوان الحكاية، ومن أجل ذلك عليه أن يفعل دلالات الجذرين اللغويين (عجب وغرب) التي اشتقت منهما الحكاية عنوانها؛ لكي يحدد المدار.

إن الحكاية قد توحي بوجود مدار ظاهر بينما هي في الحقيقة تنمي مدارا آخر على صعيد الوقائع والأحداث (إمبرتو إيكو، 1996، ص 112) وحكاية عجيب وغريب تنمي في الظاهر مدارا هو الصراع بين الخير والشر، بينما هي تنمي

مدارا آخر على صعيد أحداثها وكائناتها هو مدار العجيب والغريب، وسيبقى هذا المدار في حالة خدر مالم يبادر القارئ به ويفترضه.

حينما يفعل القارئ الكلمتين (عجب وغرب) سيجد أن وجودهما في الحكاية يكمن في وجودهما المزدوج: الأول وجودهما الذاتي من حيث كونهما غير مرتبطتين بسياق، والثاني في ترتيبهما في سياق الحكاية، وعند ذلك تقرآن لكي تعنيا شيئا محددا عند القارئ.

المدار ـ إذن ـ هو مبادرات القارئ وفرضياته، وحينما يبادر ويفترض يكون القارئ قد وضع مالديه من مفاهيم وأفكار وقضايا ونصوص حول المدار المراد تنميته؛ أي أن القارئ يختار مما يعرفه لكي يفعله؛ لأن مجرى الحكاية احتاج إلى ذلك.

إذا كان ذلك كذلك فالمدار الذي يقترحه القارئ للحكاية، يحدد له خصائص عامة تساعده على أن ينتج المعنى، ويذكره بمعلومات ومعارف يختزنها في ذاكرته، وعلى أساس هذا المدار يبني القارئ المعنى ويكونه، هكذا ـ إذن ـ فإنتاج المعنى يعتمد على ما يعرفه القارئ مسبقا حيث تلعب خلفيته عن المدار دورا مهما في تكوين المعنى وإنتاجه.

وإذا كان «كل قضية تنطوي على قضية أخرى والعكس بالعكس، فقد بات بمقدور كل نص أن يستولد بواسطة تأويلات متتالية أي نص آخر» (إيكو، 1996، ص 112)،

فإن بإمكان حدث تحويل غريب إلى قرد، أن يستولد من موسوعة القارئ ما تحدث عنه القرآن من تحويل أصحاب السبت إلى قردة (سورة البقرة، آية 65، والأعراف، آية 166)، وأن تستولد مدن وردت في الحكاية، وغير موجودة على أي خارطة مثل مدينة إرم ذات العماد التي تحدث عنها القرآن الكريم (سورة الفجر، آية 7)، وكذلك بإمكان حادثتي إطفاء النار أن تستولد من موسوعة القارئ قصة إبراهيم عليه السلام مع النار (سورة الأنبياء، آية 51 ـ 70).

إن الأمر موكول إلى القارئ الذي يمكنه أن يقرر ما إذا كانت تفاصيل العجيب والغريب ضرورية أم لا لفهم الحكاية وتكوين معناها، وكل شيء هنا يتوقف على انتباه القارئ، فبعض القراء يفعل أكثر من أي شيء آخر معلومات وأفكارا وقضايا عامة، بينما بعض آخر شغوف بتفعيل أفكار وقضايا تفصيلية.

لذلك فالمدار يمكن أن يتسع ويضيق، يصغر ويكبر، يعدل ويطور أثناء قراءة الحكاية، كما يمكن قارئ واحد أن يحدد مدارات متعددة لحكاية واحدة، وأن يقارن بينها أثناء إعادة القراءة، وأن تقارن مدارات مختلفة ومتعددة لأكثر من قارئ؛ لمعرفة المفاهيم والأفكار والقضايا التي بادروا بها أثناء قراءتهم وعلاقة ذلك بما قرؤوا.

هكذا إذن فالمدار يتكون مما يعرفه القارئ (موسوعته)، لأن القارئ مكون من تجارب ومعلومات وكتب قرأها، وإذا كان

القارئ يعيش الحياة، يفعل ويعاني، يسمع ويشارك فـ «كل حياة موسوعة، مخزن أشياء، سلسلة من الأساليب (إيتالو كالفينو، 1998، ص 118). وبسبب موسوعة القارئ نكتشف أن القراء يختلفون فيما بينهم؛ فالقارئ النموذجي سيبني مدارات غير تقليدية بتكوينه علاقات جديدة بين ما يعرفه وما يقرؤه.

على أن هناك فكرة مهمة هي: ألا يزعم القارئ أن ما ابتكره من مدار هو المدار الوحيد، وألا يتصرف بسلبية عندما يخبره قارئ آخر بما رأى خارج الكهف، والأمر موكول أولا وأخيرا إلى حيل القارئ ومبرراته التي تربط ما بين مجرى الحكاية ومدارها الذي كونه وبناه.

الآن لا بد لنا من أن نختم هذا الفصل؛ لكي نتحول إلى مسار الكتاب، مع تأكيدنا على أن قصور مفهوم المدار الذي ننتظر منه ضمان تكوين المعنى يصبح واضحا عندما نشدد من الآن على حقيقة هي: أن وسيلتنا إلى ذلك هو فعالية القارئ، لاسيما المتعلقة بالشك والفضول والرغبة في تكوين معناه الخاص.

أما مدى دقة تعريفنا مفهوم المدار، فنحن لم نسع في هذا الفصل إلى عرض تعريف جامع ومانع، بل سعينا إلى وضع علامات عامة، مداميك، لأننا نعتقد أن عرضا من هذا النوع لن يتحقق إلا في نهاية الدراسات التي ضمها الكتاب وليس في مدخله، لذلك من المفيد أن نعرض الآن للكيفية التي سنشغله بها.

الفصل الثاني

المدار وموسوعة القارئ

ما الذي يكون المدار؟ أين يمكن العثور عليه؟ ما طبيعته المحسوسة؟ في الفصل الأول الذي خصصناه لمعنى المدار لم نتعرض لهذه القضايا، لقد تحدثنا عن المفهوم، أي أننا أوضحنا مفهوم المدار في حد ذاته، والمعضلات التي تضمنها، كذلك تحدثنا عن موسوعة القارئ ومما تتكون، وهنا ماذا يجب أن نضيف إلى ما قلناه هناك؟

لقد نبعت فكرة العلاقة بين المدار وبين موسوعة القارئ من تصور عميق مضمونه أن المعنى يُبنى ويُكون، وأن القول بأن القارئ يكتشف المعنى أو يتلقاه، مجرد ممارسة شائعة أُعتقد في صحتها، إننا لا نقصد أن نحط من قدر القارئ الذي يزعم أنه يكتشف المعنى، أو من قدر القارئ الذي له الحرية الكاملة في أن يتلقى المعنى، بل إننا نسعى ـ بدلا من ذلك ـ إلى أن نحتفي بشعور القارئ بالإنجاز الذي يتحقق حينما يكون المعنى ويبنيه.

الأسباب وراء هذا التصور كثيرة، يكفي أن نتوقف عند

الكنز المعرفي الهائل الذي يميز القارئ المعاصر، فلم يعد من الممكن بأي حال من الأحوال، أن يتحول إلى مجرد ذاكرة تتضمن قائمة طويلة من المعارف والمعلومات والحقائق (موسوعة ميتة)، أو أن ينحدر إلى وضع يحتم عليه أن يردد ما يلقى عليه (ببغاء)، في عالم غير مستقر، وفي حركة دائمة، يؤثر كل متغير على المتغيرات الأخرى.

ولأن قدرا كبيرا من النصوص تتنافس على الاستحواذ على الانتباه في عالمنا الراهن، فقد أصبح من الضروري أن يتخذ القارئ خياراته بصورة مستمرة، أحيانا قد تتم خياراته في ضوء صدق مصدر النص (المؤلف)، أو في ضوء قطعيته (النص المقدس)، أو في ضوء المؤسسة التي تتبناه وتشيعه (السلطة).

من الذي ينبغي أن يقرر معنى هذه النصوص؟ هل هم المؤلفون؟ أم هي المؤسسات التربوية والاجتماعية والعلمية؟ أم هم النقاد؟ أم هم العلماء؟ أم هم رجال الدين؟ إن العادة هي أن يطلب من القارئ أن يكون مستعدا لأن يتلقى المعنى من هؤلاء من غير أن يسأل، ومما يحقق هذا الطلب أن القارئ نفسه يعتقد أن المؤلفين والمؤسسات ورجال الدين والنقاد لا يمكن أن ينشروا معانيهم للنصوص ما لم تكن صحيحة وثابتة ونهائية.

يبدو لنا أن موسوعة القارئ هي التي ستساعده على ألا يكون وعاء لهؤلاء، وهي التي ستساعده على أن يكون معناه الخاص، والخبرة والبحوث التي أجريت تؤيد هذا الاتجاه

لاسيما البحوث المتعلقة بعلم النفس المعرفي.

غير أننا هنا لن نصف تلك البحوث أو نشرح نتائجها، لأن حدود موضوعنا هو أن نوضح كيف يمكن للقارئ أن يشغل بواسطة مفهوم المدار معارفه ومعلوماته (موسوعته)، والأسلوب الذي اتبعناه يستند إلى اقتراح بسيط هو أن يشك في المعاني التي كونها الآخرون، وأن يبادر هو بتكوين معناه الخاص.

إن تكوين المعنى يتضمن أبعادا جوهرية تتعلق بعدد من القيم والاتجاهات التي يلزم أن يمتلكها القارئ كالشك وحب الاستطلاع والقدرة على تحمل الغموض؛ ولكي يفرق القارئ بين المعرفة وتكوين المعنى يعتبر الشك حجر الزاوية في هذه القيم والاتجاهات.

يعني الشك الذي نهتم به هنا رغبة القارئ في أن يصل إلى المعنى بنفسه، ولن يحدث هذا إلا إذا تشكك في المعنى الذي قدمه الآخرون له، فلو قرأ نصا سيكون على القارئ لكي يبني معناه ألا يرزح لمعاني الآخرين وتفسيراتهم؛ لأنه لو فعل ذلك فسيكون قارئا خاضعا لغيره، وحتى لو تشكك القارئ في المعنى المقدم له، فإن تكوين معناه الخاص لن يحدث ما لم يكن فضوليا بدرجه كافية تدفعه إلى أن يعرف أكثر وأحسن عن النص الذي يقرؤه.

وبشكل عام قد يكون تصور طبيعة المعنى مفيدا لنا هنا، فالمعنى ليس كاملا ولا نهائيا، وهو في تغيير مستمر، وهو نتاج عقول تتعامل في ضوء ما لديها من خبرات وأفكار، ومن

ثم فالمعنى ليس شيئا يمكن أن يعطيه قارئ لآخر، وإنما يتم من قبل القارئ نفسه.

يبنى المعنى ويكون على يد القارئ، لكنه لا يوجد من فراغ، وبهذا فالقراء يخرجون من النصوص التي يقرؤونها (تكوين المعنى) بمقدار ما يدخلون فيها (معرفتهم ومعلوماتهم)، فإذا لم يدخلوا شيئا، وإذا لم يفعلوا معرفتهم (معلوماتهم) فإن كل ما سيخرجون به هو معلوماتهم التي هي موجودة من قبل.

إن المدار لا يمكن أن يتكون على الأقل في مستوى يتجاوز مستواه البسيط، إلا بعد أن ينميه القارئ بمعارفه ومعلوماته، ومن وجهة النظر هذه فالعلاقة بين المدار وبين موسوعة القارئ تعني وضع القارئ في مسار خبراته ومعلوماته ومعارفه التي سوف تسهل عليه عملية تكوين معنى يتعلق بالمدار الذي يقترحه.

سنأخذ مثالاً على ما قدمناه من أفكار ورؤى، حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة، هي حكاية عجيب وغريب (بولاق، ج 2/ 150 ـ 165) لقد اخترناها نظرا لأهميتها، ولأنها تعرض أسئلة عميقة تتعلق بنوع موسوعة القارئ، والعلاقة بينها وبين المدار الذي يقترحه؛ ليساعده على أن يختار المعارف والمعلومات التي يشغلها لدعم المدار وتكوين المعنى.

قد تبدو حكاية (عجيب وغريب) مفهومة من قبل أغلب القراء، لكننا نعتقد أنها حكاية من الحكايات المثالية التي

تحتاج أكثر من قراءة متأنية ومركزة من أجل تكوين المدار، وتحتاج إلى أكثر من قارئ واحد؛ ليتكون عددا أكبر من المدارات تتيح أكثر من فهم وتفسير.

ومن أجل أن نضبط موضوعنا، سنقصر محاولتنا على فهم الكيفية التي تعمل بها موسوعة القارئ في دعم المدار الذي يقترحه للحكاية، وعلى فهم الكيفية التي يتحول فيها المدار إلى منظم لموسوعة القارئ، وبالتالي فكل ما يمكن أن نقوم به هو أن نعرض إطارا عمليا لتوجيه مدار الحكاية ودعمه، وأن نقترح بعض الدلالات؛ لكي نكون معناها ونبنيه، وسنبدأ بتلخيص الحكاية.

عديدة هي الحكايات في ألف ليلة وليلة التي تبدأ بملك يبلغ من العمر عتيا، من غير أن ينجب وريثا لملكه، فيسود في مملكته شعور حزين ومأساوي؛ لأن هناك ملكا يتهدده الضياع، وعائلة كريمة توشك أن تنمحي، وفجأة يحدث الإنجاب بصورة معجزة.

حكاية عجيب وغريب لا تختلف عن هذه اللازمة في حكايات ألف ليلة وليلة: الحكاية تتعلق بملك عادل وشجاع، لم يرزق في شبابه بوريث، وحينما هرم رزقه الله ولدا فسماه عجيبا، نشأ عجيب في بيت أبيه، وتربى كما يتربى أولاد الملوك، حيث العلم والمعرفة والفروسية.

يبدو أن شبه الكمال الذي يعرفه أبناء الملوك، قد حول عجيبا إلى جبار عنيد، وشيطان مريد، يعتدي على الناس،

ويظلم الأبرياء، ويسبي النساء ويؤذي الرعية، سجنه أبوه، لكنه سرعان ما أطلقه بعد مدة قصيرة بناء على وساطة الحاشية الملكية.

كان عجيب حقودا كثعبان، فلم يغفر لأبيه هذا الموقف، فبعد عشرة أيام من إطلاق سراحه، انسل إلى مخدع أبيه وقتله وورث ملكه، رضي الأمراء والوزراء بالوضع الراهن؛ خوفا على أنفسهم من ناحية، وطمعا في الثراء أو المناصب من ناحية أخرى.

بعد خمسة أشهر من الاطمئنان والهدوء، أقلق حلم مضجع عجيب: رأى فيما يرى النائم أن نحلة خرجت من أبيه، وأن هذه النحلة تضخمت حتى صارت كسبع ضخم، وأن هذا السبع ضرب عجيبا بمخالبه، أول المؤولون، وعبر الحكماء والمعبرون حلم عجيب بأخ له من أبيه يعاديه بلا هوادة، وسيتفوق وينتصر لذلك حذروه منه.

جن جنون عجيب، وبدأ يبحث عن هذا الخطر الذي يهدد جبروته، وبعد بحث مضن في القصر وبين المحظيات والجواري، اهتدى إلى جارية مر على حملها من أبيه سبعة أشهر، فأوكل بها عبدين يغرقانها في البحر، ولأنها كانت جميلة فقد أضمر لها العبدان سوءا، وبدلا من أن يرمياها في البحر اتجها بها إلى غابة، وهناك صادفهما سوء الحظ، فقد قُتِل العبدان بعد معركة عنيفة مع قطاع الطرق.

جنت الجارية فائدة قتل العبدين، وعاشت في الغابة تتغذى

من ثمارها، وتشرب من أنهارها حتى وضعت غلاما في غاية الجمال سمته غريبا، وقصرت جهدها عليه، وفي أحد الأيام وصل إلى الغابة جماعة من الصيادين، فأحب قائدهم الجارية وحملها معه، وفيما بعد تزوجها، ووضعت له مولودا تربى مع غريب.

شب غريب فارسا لا يشق له غبار، وكعادة الفرسان عشق ابنة عمه (زوج أمه) لكن عمه لم يرتح لهذا السلوك، فدبر أكثر من مؤامرة للتخلص منه، آخر مؤامرة كانت على صورة السم في العسل: يقتل غريب غولا اسمه غول الجبل مقابل أن يزوجه ابنته.

كانت هذه المغامرة نقطة تحول في حياة غريب، ففي طريقه إلى غول الجبل، صادف مسلما معمرا من قوم عاد، فأسلم غريب على يديه، وزوده هذا المعمر بأسلحة لا نظير لها، أسلحة عجيبة وغريبة مكنته من هزيمة غول الجبل الذي أسلم هو أيضا، كما مكنته من نشر الإسلام في أمكنة شتى من العالم.

لم يعجب نجاح مغامرة غريب زوج أمه، فاتجه إلى العراق ضيفا على أخيه عجيب، وعندما أخبره بسبب مجيئه بدأ عجيب يعد العدة للحرب، ولأن الحلم قد حسم النتيجة مسبقا فقد طارد غريب أخاه عجيبا من العراق إلى الكوفة إلى عمان إلى اليمن مرورا بالهند، وأخيرا أمسك به في الكوفة وقتله وعلقه على بابها.

على سبيل البداية سنتطرق فيما يلي إلى علاقة هذه الحكاية بأفق القارئ، وسنقتصر في هذا الصدد على السؤال التالي: هل تتوافق هذه الحكاية مع ما تعوده القارئ من قراءة الحكايات التي سبقتها؟، هذا السؤال يعين ما نهتم به هنا، ومن أجل هذا الطموح، ينبغي أن نبحث عن مفهوم يكشف مناطق الدلالة في هذه الحكاية، وسنحاول أن نصف وضعها، وأن نفسر ما يمكن تفسيره من بنائها.

يتكون ماضي حكاية عجيب وغريب من الحكايات التي سبقتها، حيث تنتقل فيها الشخصيات من مكان مألوف، وتحط في مكان آخر بعيد ونائي وغير مألوف، سيرا على الأقدام أو على راحلة، أو على ظهر مارد من الجن، أو على صهوة جواد طائر، وحينما تعود إلى نقطة انطلاقها تحكي ما شاهدته أو سمعته أو صادفته من العجائب والغرائب.

إن حكاية عجيب وغريب ليست معزولة عما سبقها من الحكايات، وقراءتها تفترض العلم بماضيها لأنه جزء من بنيتها ومعناها، ربما تسرد أحداثا جديدة، لكنها مع ذلك تبقى أسيرة شبكة الحكايات السابقة عليها (ينظر كيليطو 1997 ص 42)، والقارئ الذي يقرؤها على علم مسبق بأنها سترسم الدائرة ذاتها، ومن ثم لا جديد فيها، لكن مع ذلك فكل شيء جديد فيها، هذا الجديد من النوع القديم ذاته، مثلما المولود إنسان جديد مع أنه مثال لنوع شائع جدّاً هو الإنسان.

بناء على ما سبق، يمكننا أن نقول: إن عزلة الحكاية لا

وجود لها في كتاب ألف ليلة وليلة، بل وأكثر من ذلك، لا يمكن تصور حكاية واحدة تنفرد بسماتها الخاصة، ومن ثم فالحكاية في ألف ليلة وليلة لا تحدد نفسها، بقدر ما تنجز الشكل المتولد عن الشروط التي تهيمن عليها.

إن واحدة من أهم سمات كتاب ألف ليلة وليلة هي أن تناسل الحكايات العجيبة والغريبة فيه يتسم بخاصيتين تبدوان متناقضتين هما: التكرار والتفرد، ولو أخذنا حكاية عجيب وغريب نموذجا للفكرة التي نتحدث عنها هنا، فهي تشبه الحكايات التي سبقتها والتي لحقتها، في الوقت الذي تشكل فيه حكاية متفردة لها خصائص لا يشاركها فيها أي حكاية أخرى.

تشبه حكاية عجيب وغريب حكايات ألف ليلة وليلة اللاحقة أو السابقة، ومع ذلك فهي مختلفة عنها، تشترك معها في استلزام المسافة الزمانية، واستلزام المسافة المكانية، والتحول والسحر والأمكنة البعيدة والنائية، والكائنات العجيبة والأشياء الغريبة، لكن مع ذلك فلها عجيبها وغريبها وتحولاتها التي تميزها عن غيرها، كل من يقرؤها سيعرف أنها تشبه ما قبلها أو ما بعدها، ومع ذلك فهي تشكل حكاية عجيبة وغريبة خاصة ومتفردة.

كل ما قلناه إلى الآن شائع ومعروف، وفي إحدى طبعات ألف ليلة وليلة (المكتبة الثقافية، ط 2، 1981) تقدم الحكايات على أنها «ذات الحوادث العجيبة، والقصص

المطربة الغريبة، لياليها غرام في غرام، حب وعشق وهيام، وحكايات ونوادر فكاهية، ولطائف وطرائف أدبية، بالصور المدهشة البديعة، من أبدع ما كان، ومناظر أعجوبة من عجائب الزمان».

غير أن هذه الحكايات والنوادر واللطائف والطرائف والعجائب والغرائب، يمكن أن تكون غير متماسكة أو غير معقولة، ما لم يحدد لها القارئ مدارا كي يتلقى هذه الفوضى في صيغة معقولة، هكذا إذن فالمدار من حيث هو مفهوم: هو مبادرة القارئ التي سنصوغها هنا في صورة سؤال هو: ما مدار الحديث في هذه الحكاية؟

كيف يبني القارئ المدار؟ كما قلنا في الفصل الأول، غالبا ما تكون الإشارة إلى مدار النص علنية كالعنوان، أو العناوين الفرعية، أو الكلمة المفتاح، أو عبارة يسعى النص إلى الاهتمام بها، وبما أن عنوان الحكاية هو عجيب وغريب، فإن ذلك إشارة إلى أن العجيب والغريب هما ما تسعى الحكاية إلى الاهتمام به.

فيما بعد سنتطرق إلى هذا كله بالتفصيل، وسنقتصر هنا على إبداء الملاحظة التالية: لقد جمعت حكاية عجيب وغريب العجائب والغرائب، جمعتها حسب تصور فني يحمل في ذاته مبادئه التنظيمية، وتوفرت على ترسانة من الأحداث العجيبة والغريبة، ترسانة مسموح فيها بإيراد أي حوادث تثير تعجب القارئ واستغرابه ألا يتعجب القارئ من إنجاب عجوز هرم لم

يعد يرجى منه الإنجاب؟ أو من أن يعيش شخص ما يقارب أربعة قرون؟ أو من أن تمطر سحابة في اللحظة المناسبة لكي تطفئ النار التي أوقدت لأحد الأشخاص؟ أو من أن يؤمن شخص منتسب إلى قوم عاد برسالة محمد صلى الله عليه وسلم، وبقدرة القرآن الكريم على فعل المعجزات؟

من أجل أن نتابع نمو الأفكار المتعلقة بالعجيب والغريب، سننتقل بسرعة إلى الحكاية، فمنذ البداية تورد ملاحظة تتعلق بالاسمين عجيب وغريب؛ فقد سمي الأول عجيبا لحسن جماله، أما الثاني فقد سمي غريبا لغربته، والسؤال الذي تتعين علينا إجابته هو كيف يمكن استثمار هاتين الملاحظتين لبناء مدار الحكاية؟

مبدئيا لا يقتصر الجمال في حكايات ألف ليلة وليلة على جمال صورة البدن، إذ لابد من جمال صورة الباطن، وإلى هذه الصورة تنتمي حسن الطبائع كالعفة والنزاهة والبعد عن الطمع، وحسن الأخلاق كالكرم والإيثار وستر العيب والابتداء بالمعروف والحلم.

هذه الطبائع والأخلاق شائعة في حكايات ألف ليلة وليلة، وقد حدث مرة أن سمت الحكاية إحدى شخصياتها عجيبا لجماله وإخلاصه لأبيه (ج1/ 65)؛ حتى أنه تنقل من مصر إلى الشام إلى البصرة بحثا عنه. إن هذا التكامل في حكايات ألف ليلة وليلة بين صورة الظاهر (البدن) وصورة الباطن (الروح) يقدم للقارئ وظيفة تربوية، ويؤمن نمطا متكاملا

ومحددا ثقافيا، ويقترح نموذجا اجتماعيا للشخصية.

تبعا لذلك فنحن سنفهم لماذا لم يرق عجيب في هذه الحكاية إلى إنجاز هذا التكامل بين الظاهر والباطن مثلما هو عجيب في حكاية الوزير نور الدين مع أخيه شمس الدين (ج 1/ 54 ـ 73)، لقد تزحزحت في هذه الحكاية التي نحللها صورة عجيب في علاقتها بالنمط، ويكفي أن نتذكر أنه قتل أباه كي يستولي على ملكه.

هذا الكلام يمكن أن يقال عن الغربة؛ فالغربة في حكايات ألف ليلة وليلة لا تعني انعدام شبكة الرعاية التي يتمتع بها الإنسان في موطنه، وحكايات ألف ليلة وليلة العجيبة والغريبة تشجع الغربة والتغرب لاسيما في أوقات المحن والجور وطلب الرزق.

تقارن غربة الإنسان في حكايات ألف ليلة وليلة بغربة السهم والأسد والبدر والماء، فلكي ينجز الإنسان ذاته، يجب أن يشرع في الغربة مثلما تشرع هذه الأشياء فتفارق موطنها كي يتحقق وجودها كالذهب الذي لو لم ينقل لبقي ترابا، إن أصحاب العقول في حكايات ألف ليلة وليلة يجدون عزاءهم وعزتهم في الغربة (الأبيات الشعرية بهذا المعنى كثيرة في حكايات ألف ليلة وليلة، ينظر على سبيل المثال، بولاق، ج1/ 55)

هكذا إذن فالاسمان عجيب وغريب يشيران إلى دلالات محتملة ومتحققة غير الجمال والغربة التي تعلل بهما الحكاية

الاسمين، غير أن هذا لا يعني أن الحكاية غير صادقة في ملاحظتيها، بل يعني أننا إلى الآن لم نهتد إلى الطريق لإعادة بناء المدار.

لكي نعيد بناء المدار يلزم أن نذكر بممارسة قرائية تفرض نفسها بدقة مسلمة، وهي أن القارئ لا يفصح أثناء قراءته إلا عما هو في حاجة إليه، وبما أن القارئ يقرأ على هذا النحو فإنه يقوم بتفعيل بعض الدلالات والمعلومات بينما يترك أخرى في حالة من الخدر (إيكو، 1996، ص 111)، هكذا إذن فالقارئ ينطلق من المدار حتى يقرر الدلالات والأفكار مما يكون موضع اهتمام فينشئ بذلك مستوى من الانسجام التأويلي، هنا ومن أجل أن نبني المدار سنفعل دلالة العجيب والغريب.

تشير دلالات العجيب والغريب المعجمية إلى الندرة ومخالفة المألوف، فهما على المستوى المعجمي وعلى مستوى أدبيات العجيب والغريب موقعان مناسبان يستطيع الإنسان أن يطل من خلالهما على فجوات هائلة في معرفته بالكون، الأمر الذي يجعل معرفته تعمل بصورة اعتباطية كساعة لا تضبط الوقت لكنها لا تمل من الدوران.

يمكننا هنا أن نوظف مقارنة غير دقيقة، لكن بالرغم من عدم دقتها، فهي تعبر بالقدر الكافي عن العلاقة بين الاسم والمسمى، وكيف يمكن أن يتحول العلم (اسم شخصية ما) إلى علم على نوع سردي، فخرافة من حيث هو علم على أحد

الأشخاص، أصبح خرافة من حيث هي حديث مستملح من الكذب يقال في الليل (ابن منظور، جـ 9/ 66)، كذلك الأمر مع عجيب وغريب من حيث هما علمان على الشخصيتين في الحكاية التي نحللها، لكنهما ـ أيضاً ـ يشيران إلى حديث له خصائص صنفية وتكوينية تجعل منه حكاية عجيبة وغريبة.

إذا كان ذلك كذلك، فإن مجرى حكاية عجيب وغريب يتطلب تفعيل العجيب والغريب من حيث هما مفهومان؛ ذلك أن حكاية عجيب وغريب توحي بمدار من خلال تعليل تسميتها الشخصيتين بجمال الأول وغربة الثاني، لكنها تنمي مدارا آخر على صعيد أحداثها حيث الأحداث العجيبة والغريبة.

لن نهتم هنا بالاختلافات الجذرية بين مفهومي العجيب والغريب، فذلك ما عالجناه في مكان آخر (الشدوي، 2005، ص)، ويكفي بالنسبة للمهمة التي حددناها لأنفسنا هنا أن نعرض الكيفية التي يشغل فيها القارئ المدار، وسيمكننا هذا من توضيح هذا المفهوم.

إن سرد أي حادثة يثير في ذهن القارئ حوادث أخرى، وبحسب إمبرتو إيكو (1996، ص 112/ 113) فبمقدور كل نص أن يستولد بواسطة تأويلات متتالية أي نص آخر، وولادة عجيب تستدعي إلى الأذهان ولادة إسحاق بن إبراهيم عليهما السلام.

تتعلق الحادثة بثلاثة من كبار الملائكة عليهم السلام هم

جبريل وميكائيل وإسرافيل، مروا على منزل إبراهيم وهم ذاهبون إلى مدائن قوم لوط؛ كي يقلبوها رأسا على عقب، كان إبراهيم شيخا طاعنا تجاوز المائة سنة، أي أنه كان في سن لا يرجى فيه الإنجاب.

كانت امرأته عجوزا في مثل سنه: أي أنها هي أيضا في سن لا يرجى فيه الإنجاب، قاما بواجب الضيافة على أكمل وجه، إذ قدم إبراهيم إلى ضيوفه عجلا سمينا لكنهم لم يديروا بالا لما قدمه ولم يمدوا أيديهم إليه، فأوجس منهم خيفة لكنهم طمأنوه وفوق ذلك بشروه بغلام عليم.

كان رد فعل امرأته صرخة شقت سكون الملائكة الثلاثة: كيف يلد مثلي وأنا كبيرة في السن وعقيم؟ كيف ألد وهذا زوجي شيخا؟ لكن الملائكة قالوا لها: أتعجبين من أمر الله»؟!، فيما بعد أكدوا لها الخبر وقرروه ناصحين إبراهيم بألا يكون من القانطين، لقد كانت ولادة إسحاق هبة من الله إلى إبراهيم عليهما السلام (سورة هود، الآيات 69 ـ 73).

مثلما كان إسحاق هبة الله إلى إبراهيم، فإن عجيبا كان هبة من الحكاية كي تنشأ هي فلو لم يولد عجيب لم تنشأ الحكاية، لقد كانت ولادة عجيب معجزة في منطق الناس لأنهم حكموا المألوف والمعتاد، وعقدوا أواصر الألفة مع القوانين المألوفة في عالمهم المألوف، متناسين أن ولادة عجيب في الحكاية من شيخ هرم وولادة تقتات على حدث حقيقي، ولهذا فإن ا سمه معلل بخصائص العجيب الذي واكب ولادته.

لقد علم عجيب بوجود أخيه غريب من حلم يشير إلى أن هذا الذي لم يولد بعد (غريب) لن يولد إلا ليلعب دورا محددا هو القضاء عليه، لذلك بدأ يفتش عن هذا الخطر الكامن كي يقضي عليه قبل أن يولد، و بالفعل فقد وجده متخفيا في بطن جارية فقرر أن يتخلص منه.

ما إن شب عجيب حتى أزعجه حلمه، لم يكن بعيدا عن الاعتقاد بأن حلمه ممكن الحدوث وبأنه مشروع تحد قادم. لكن غموض هذا الحلم ومغزاه هو ما لا يستطيع أن يفهمه جبار عنيد مثله، لذلك لجأ إلى المعبرين والمؤولين الذين يجدون خلف ذلك الركام من اللامعقول ملامح فكرة أو كشف جديد يشع من تلقاء نفسه.

يذكر حلم عجيب بحلم أحد الجبابرة الحقيقيين، الحلم يتعلق بالنمرود الذي كان جبارا عنيدا وشيطانا مريدا، جمع في قبضته أطراف الأرض، لكن حلما نغص عليه عيشه، فجمع المؤولين والمنجمين، الذين أخبروه بأن غلاما سيولد (إبراهيم عليه السلام)، وأن هذا الغلام الذي سيولد سيفارق الدين، وسيكسر الأصنام، فحبس النمرود الحبالى، وذبح كل مولود تصادف ولادته الوقت الذي حدده المنجمون، لكن النبي إبراهيم نجا بعد أن مكث جزءا من طفولته في مغارة (ابن كثير، قصص الأنبياء، ص 153).

هكذا ـ إذن ـ فبالرغم من ورود حلم عجيب في حكاية عجيبة وغريبة، إلا أنه ممكن من الناحية التاريخية، فقد

صادف في التاريخ البشري أن حلم جبارون مثل النمرود الذي حلم بإبراهيم وفرعون الذي حلم بموسى، وولد فعلا من يدق المسمار الأخير في نعش ملكهم وجبروتهم.

إن وظيفة الحلم الرئيسة في حكاية عجيب وغريب هي إثارة التعجب، إلا أن له وظيفة أخرى مزدوجة تضعه في نقطة اتصال بين المعنى والفعل (ابن الشيخ، 1988، ص 100)، فحلم عجيب ينطوي على فكرة، وعلى كشف جديد، ومن ثم لم يكن حلمه حشوا في الحكاية أو تدخلا عشوائيا، بل هو تدخل فعال ومثمر، يعطي إخبارا يتضمن المعنى، ويعيد في الوقت ذاته توجيه السرد في الحكاية.

غير أن ما يثير انتباهنا هو: إذا كانت الحكاية قد ساعدت عجيبا على اتخاذ هذا القرار الخطير بالتخلص من أخيه غريب، فإنها جاهدت من أجل ألا يوضع هذا القرار موضع التنفيذ، لأنه لو نفذ هذا القرار فستتوقف الحكاية وتنتهي.

لذلك فقد أرغمت الحكاية كتلا بشرية سوداء (العبيد) على التدخل، فقتلت هذه الكتل العبدين اللذين أوكلهما عجيب بالجارية، كي تنسل عبر الغابة حاملة جنينها الذي ينتظر القارئ ولادته، وفيما بعد أنجبت الجارية مولودا سمته غريبا ضمنت به الحكاية حياتها، بعد أن كانت مهددة بالتوقف، فيما لو نفذ عجيب قراره بالتخلص منه.

سنعالج الآن أفكارا تتعلق بغريب الذي لا يمكننا أن نتبصر في حياته من غير أن ننظر إلى الأحداث التي تتظافر على

تكوينها، ولكي نسيطر على هذه الأحداث المتشابكة، ونفعل دلالة غريب، يلزم أن نعيدها إلى أبسط عنصر فيها وهي الغرابة التي لها علاقة بالاسم غريب في تعليل الحكاية.

إن العلاقة بين الغرابة وغريب لا تقتصر على الجذر اللغوي كما قدمنا، بل تمتد إلى استلزام المسافتين الزمانية والمكانية، فقد قطع غريب مسافة عشرين سنة، ومسافة خمسين عاما في يومين، ومسافة سنة في يوم.

كل هذا الزمن، لكي يصل غريب إلى أمكنة بعيدة ونائية مضبوطة بخرائط جغرافية كعمان واليمن والهند، أو إلى أمكنة غير مضبوطة في خرائط جغرافية كوادي الأزهار، ووادي النار ووادي العيون وجبل قاف ومدينة المرمر ومدينة الكرج ومدينة يافث بن نوح عليه السلام.

تصبح الغرابة في الأمكنة البعيدة والنائية هي القاعدة (كيليطو، 1997، ص 51)، ولقد رأى غريب في هذه الأمكنة أشياء وكائنات لم يرها أحد غيره، ولم تخضع للمعرفة من قبل، كما أنها لم تصنف أو ترتب داخل منظومة.

قابل كائنات ضخمة، ففي وادي الأزهار قابل كائنا أضخم من أي كائن بشري استوطن الأرض، رجلا أسود من نسل حام، أبوه هو الذي عمر الهند لذلك سميت باسمه، يبلغ طوله سبعين ذراعا، وهو مقاتل صنديد وجبار عنيد، يقاتل فيقلع أي شجرة من جذورها ويقاتل بها، وحينما يجوع يأكل بشرا مسمنين عنده، وأحيانا قتلى الحرب أو أسراها وبالرغم من

هذا الجبروت إلا أنه لا يعدم لحظات الفرح، فأحيانا يكون مزاجه مناسبا فيضحك ضحكا عاليا كالرعد القاصف.

لا تقتصر الضخامة على البشر، بل تشمل الأشياء المادية فقد أهدى أحد المعمرين غريبا سيفا ضخما مصنوعا من صاعقة طوله ثلاثة أذرع وعرضه ثلاثة أشبار يسيل الموت من شباه، ويمكن استخدامه في قد الصخور، كما أهداه عمودا ضخما وزنه مائة رطل مكونا من عشر حلقات إذ هزها غريب طنت حلقاته مثل الرعد القاصف.

كما أهداه أحد ملوك الجن سيفا اسمه الماحق، كان ملكا ليافث ابن نوح وقد صاغه أحد الحكماء، وكتب على ظهره أسماء عظيمة وطلاسم جعلته لا يقع على شئ إلا محقه ولا على جبل إلا دمره ولا على جني إلا أحرقه.

كيف يحمل غريب هذه الأشياء الضخمة؟ الإجابة المناسبة أن ضخامتها تتناسب مع ضخامته، فقد كان غريب ضخما إذ يبلغ طوله أربعين ذراعا. أما كيف يتقبل القارئ هذه الضخامة؟ فأغلب الظن أنه سيتقبلها على أنها قول حكائي، ضمن نطاق العالم الممكن لأي حكاية عجيبة وغريبة، وسيتقبل هذه الضخامة كما لو كان هؤلاء رجالا عمالقة ولدوا وترعرعوا في محيط زماني قابل لأن يحدث فيه ذلك.

تثير هذه الضخامة عند القارئ فكرة كمال البدايات التي تغذيها خبرة دينية، وذكرى خيالية للفردوس المفقود، وفرح وغبطة سبقت الوجود البشري الراهن (إلياد 1991، ص 52)

ومن ثم فهذه الضخامة محملة برمزية أن الزمن يتنامى والكائنات تضمر وتضوي.

لقد كان آدم ضخما عندما هبط من الجنة حيث كانت رجلاه في الأرض أما رأسه فقد كان في السماء (ابن كثير، ص 93) وكانت حبة الحنطة في الجنة قدر رأس البعير (ابن إياس، ص 35) أما وقد هبطت إلى الأرض فقد أصبحت كبيضة الدجاج (القزويني، 1978، ص 36) وكلما مضى الزمن صغرت وتقلصت.

إضافة إلى الضخامة في الأشياء والكائنات، تثير حكاية عجيب وغريب مشكلة محيرة هي مشكلة الزمن الممتد والطويل، زمن العيش الطويل للأشياء والكائنات والبشر، لقد كان زمن الأوائل غزيرا وممتدا، أما زمن المتأخرين فقليل ومحدود، لكن أيا كان هذا الإشكال المتعلق بالمعمرين الذين يعيشون زمنا طويلا، وبعيدا عن الأوائل الذين استأثروا بالزمن الغزير وأبقوا لما بعدهم الأجل القصير كما تشير فكرة كمال البدايات «فإن كل نظام ثقافي يتوخى أن يجعل من المنتسبين إليه أناسا معمرين قادرين على الصعود عبر الزمان وربط صلات الألفة مع الأسلاف» (كيليطو، 1993، ص 18).

ففي إحدى الغابات صادف غريب معمرا تخطى القرن، يتحرك كما يريد عبر الزمان، إنه معمر غريب يستحق الوصف، فهو رجل مات قومه ولم يتبق منهم إلا هو، وعمره في لحظة المقابلة ثلاثمائة وأربعين سنة. هذا العمر الطويل يتجلى في

هيئته غير المألوفة، حيث شاربه يغطي فمه وحاجباه يغطيان عينية، وهذه الصفة غير متوقعة من وجهة الواقع المألوف إذ يمكن أن تطول اللحى حتى تغطي الصدور، أو الشوارب حتى تغطي الفم، لكن أن تطول الحواجب بهذه الصورة فذلك خرق للمألوف وهو بالمناسبة خرق شحيح للغاية مما يجعله غريبا.

سنتطرق فيما يلي إلى النوم في علاقته بالوجود البشري، لقد وصف مرسيا إلياد(1991 ص 52) الوجود الأرضي بالنوم، واعتبره شرطا وجوديا للإنسان في مقابل الإله الذي لا ينام، وأن السهر الطويل يشكل اختبارا موجودا في المراحل الأولى من الثقافة البشرية، لكنه اختبار يفوق القوى البشرية.

لقد حدث في العديد من حكايات ألف ليلة وليلة أن كان النوم بابا مشرعا لحدوث الكوارث، وهذا ما حدث لغريب وأخيه اللذين ناما في وادي العيون عقب وجبة من ثمار الوادي وأنهاره. استيقظ غريب وأخوه وهما معلقان بين السماء والأرض على ظهري ماردين، رأس أحدهما رأس كلب ورأس الآخر رأس قرد، ولهما شعر مثل أذناب الخيل ومخالب مثل مخالب السبع وهما ضخمان كل واحد منهما كالنخلة السحوق؛ ليوصلاهما إلى كائن جالس على كرسي كالجبل العظيم وعلى جثته رؤوس سبع ورأس فيل ورأس غر ورأس فهد.

هذه الهيئات غير مألوفة، بالرغم من أنها مأخوذة من العالم الواقعي، فالقارئ يعرف الكلاب والقرود كما أنه قد يكون

رأى السباع في حديقة حيوان أو في فيلم يصور أدغال أفريقيا، وهكذا لا يستطيع الخيال أن يكون أي هيئة معينة ما لم يكن له في الواقع هيئة؛ فلكي نتعجب من كائنات مستحيلة الوجود علينا أن نعول على معرفتنا بكائنات العالم الواقعي؛ «ذلك أن عالما حكائيا يستعير خاصيات من العالم الواقعي (إيكو، 1996، ص 172).

بدأت العلاقة متوترة بين هذا الكائن وغريب. بؤرة التوتر هي إسلام غريب وأخيه ووثنية هذا الكائن، لكن ما لبثت أن بدأت هذه العلاقة تتحسن بعد محنتين: الأولى حينما أراد حرقهما فسقطت شرفة على التنور وكسرته، والثانية حينما سقط مطر غزير أطفأ النار الموقدة لهما. بعد هاتين الحادثتين استشار هذا الكائن أرباب دولته فنصحوه بإتباعهما، وقد برروا هذه النصيحة بأنهما لو لم يكونا على حق لما جرى للنار هذه الفعال.

نجد نموذج هاتين الحادثتين في معجزة إبراهيم عليه السلام، والحكاية أن إبراهيم حطم أصنام قومه وجادلهم في الفاعل فأفحمهم، لذلك عدلوا عن الجدال إلى تجمع الحطب وردمه في منخفض عظيم وأطلقوا فيه النار، فاضطربت وتأججت والتهبت وعلا شرها، ثم وضعوا إبراهيم عليه السلام في كفة منجنيق وألقوه في النار، لكنه خرج منها سليما معافى بعد كانت بردا وسلاما عليه (سورة الأنبياء، الآيات 51 ـ 70).

«إن أي عالم حكائي لا يسعه أن يكون مستقلا استقلالا ناجزا عن العالم الواقعي» (إيكو، 1996 ص 172)، فبالرغم

من استحالة تحقق الحادثتين في الحكاية التي نحللها، إلا أنهما حادثتين أمكن تحقق ما يماثلهما تاريخيا مع إبراهيم عليه السلام، حتى أن حادثي حكايتنا تبدوان متواضعتين ومحدودتين مع ما حدث مع إبراهيم.

ففي حكايتنا انطفأت النار بفعل سبب ظاهر هو سقوط شُرْفه في الحادثة الأولى وهطول المطر في الحادثة الثانية، أما في حدث إبراهيم فلم تنطفئ النار، ومع ذلك خرج إبراهيم سليما معافى، الأمر الذي يجعلنا نقول إن ما حدث في حكاية عجيب وغريب حدث محدود للغاية إذا ما قورن مع ما يمكن أن يحدث في العالم الواقعي. هكذا إذن «يجب علينا لكي نتعجب. . . أن نعول على معرفتنا بالعالم الواقعي، بعبارة أخرى يجب علينا أن ننظر إلى العالم الحقيقي كخلفية ومرجعية» (إيكو، 1998، ص 89).

أسلم ملك الجن ذو الهيئة غير المألوفة وأسلم معه الماردان، وتحول الجميع إلى جنود مستميتين للدفاع عن الإسلام ونشره في أودية الجن. كان ملك الجن وغريب يتقدمان الجيوش على صهره جوادين خفيفين للغاية لا يجريان على الأرض بل يطيران في الهواء. إنها خيول لا تتوافر شروط حياتها في عالمنا المألوف، لذلك حينما حاول غريب أخذ واحد منها رفض ملك الجن قائلا: هذا الجواد لا يعيش إلا في أرض الجن وإن وصل إلى أرض الإنس مات وعوضه بجواد بحري ولا يجرى معه.

كيف يتقبل القارئ هذه الخيول الغريبة؟ أغلب الظن أنه سيتقبلها على اعتبار أنها خيول تعيش في أمكنة غريبة وبعيدة ونائية هي أمكنة الجن، لذلك فلن يتعامل معها بمفهوم الحقيقة أو عدمها لأن خفة الجن وطيرانهم مألوفة في مخيلته الشعبية.

هذا الجواد يذكر القارئ بالبراق، الدابة التي حملت الرسول ﷺ من مكة إلى بيت المقدس، والذي يضع خطوه عند أقصى طرفه (ابن كثير، 1998 ج 3 / 162).

استمرا في القتال من أجل نشر الإسلام، وفي إحدى المعارك جرح غريب ملكا من ملوك الجن، فهرب الملك إلى ساحر في حصن اسمه حصن الفواكه، واشتكى إليه مما فعل به غريب. أحضر هذا الساحر أحد المردة وقال له تصور في صورة عصفور وإذ نام غريب فضع مخدرا في أنفه (ص 158). وبعد فترة ضياع طويلة يصل غريب إلى مملكة تقف على رأسها ملكة ساحرة لها عادة غريبة هي مراودة الضيف، غير أن غريبا رفض رفضا باتا فحولته إلى قرد ومكث على هذه الصورة سنتين (ص 161).

تستدعي مراودة الملكة لغريب إلى الذاكرة، مراودة امرأة العزيز يوسف عليه السلام، والحكاية معروفة وشائعة وقد وردت في القرآن الكريم (سورة يوسف، آية 26، 30) كما أن تحويل غريب إلى قرد حدث ما يماثله في العالم الواقعي و قد تداولته المصادر الدينية والتاريخية.

فقد حول الله يوما ما ثلاثمائة وثلاثة وثلاثين رجلا إلى

خنازير بعد أن شكوا في نزول المائدة وشككوا غيرهم فيها (ابن الأثير، ج1/ 181) لقد أصبحوا خنازير حقيقيين حتى أنهم طافوا بعيسى عليه السلام وهو يدعوهم بأسمائهم البشرية، بينما هم يجيبونه برؤوسهم الحيوانية لأنهم لا يقدرون على الكلام. كذلك لطم أحد الملائكة الحاكم الرهيب بخنصره فتحول إلى أسد عاقل كالإنسان لكن الله رد إليه صورته البشرية كما رد إليه ملكه (نفسه، ص 150).

وفي القرآن الكريم حول الله عصا موسى إلى حية (سورة الشعراء، آية 32) كما حول الله أصحاب السبت إلى قردة (سورة البقرة، آية 65، والأعراف، آية 166) هكذا إذن فالتحول مألوف على صعيد المصادر الدينية والتاريخية، ويمكن أن نجعل هذه النماذج نماذج أولية للتحول في حكايات ألف ليلة وليلة العجيبة والغريبة، ومنها تحول غريب إلى قرد، إن هذا يعني أن الحكايات كائنات طفيلية تقتات على العالم الحقيقي؛ فليس هناك قانون يحدد العناصر المقبولة في حكاية ما وعلى القارئ أن يعرف أشياء كثيرة عن العالم الواقعي؛ لكي يستعمله مرجعية وخلفية صحيحة للعام الحكائي (انظر إيكو، 1998، ص 92).

من ناحية أخرى وعلى امتداد تنقلات غريب تعج الحكاية بالمدن التي لا توجد على أي خارطة، وكل مدينة من المدن لها سردها البسيط: بناها عملاق أو جبار أو حكيم أو جني، أو هي مدينة مسحورة وغير مرئية إلى أن تحين اللحظة لكشفها

من قبل أحد المسافرين أو التجار أو المغامرين.

فمدينة العقيق مدينة فارغة، وأساسات صورها من الزمرد، بابها من العقيق الأحمر بمسامير من الفضة، سقوف بيوتها وقصورها من العود والصندل. ومدينة الكرج بناها عملاق جبار، على كل باب من أبوابها شخص من نحاس، فإذا دخل أحد غريب إلى المدينة يصيح ذلك الشخص بالبوق فيسمعه كل من في المدينة. أما مدينة المرمر فقد بناها الجن بالحجارة والمرمر.

ما يميز وصف هذه المدن أن القارئ يمكن أن يتجول فيها في الخيال، أن يتمتع بدلائها ومجوهراتها النفيسة وقصورها الفارهة، حتى أنه يشعر بالحسد لأولئك الناس الذين عاشوا فيها، ولأولئك الذين اعتقدوا أنهم وجدوها فعلا.

إنها مدن تشبه مدينة زورا (كالفينو، 1987، ص 24)، المدينة التي ما رآها أحد مرة ونسيها، المدينة التي تبقى غير عادية بين الذكريات فلا تفارق الذهن. المدينة التي تشبه قرص العسل يقدر أي منا أن يضع في خلاياه الأشياء التي يريد تذكرها، أسماء الرجال المشهورين، وأسماء الفضائل والأرقام، أسماء الخضروات والمعادن وتواريخ المعارك.

تذكر هذه المدن بالمدينة الأولى، المدينة النموذج لهذه المدن غير المرئية، مدينة حقيقية هي إرم ذات العماد التي لم يخلق مثلها في البلاد (سورة الفجر، آية 7).، المدينة المبنية بلبنة من ذهب ولبنة من فضة. هكذا إذن على قارئ حكايتنا أن

يبادر بهذه المدينة الحقيقية التي ذكرها القرآن؛ كي يجعلها مرجعية وخلفية للمدن غير المرئية التي قرأها في حكاية عجيب وغريب.

قد تكون إحدى المدن مسحورة أو خادعة، والحكاية تفيض بالخداع على مستوى الجماعات كخطط الحروب التي دارت في الحكاية، وعلى مستوى الأفراد القادة كخطط الأسر والاغتيال، وقد كان غريب عرضة للخداع والسحر وقد نجح أعداؤه في إيقاعه مرتين، إذ خدع مرة بخطة وضعها أحد السحرة، إذ يتحول أحد المردة إلى عصفور يقف على نافذة غريب، وحينما ينام يذر عليه مخدرا مسحـرقا. وسحر مرة من همهمة (ألفاظ غير مفهومة) ساحرة كبيرة. وتحول إلى قرد ومكث على هذه الصورة سنتين كاملتين.

السحر خداع، والمعاجم اللغوية توردهما متشابهين، ووجه الشبه بينهما أنهما يحددان أفقا لا تبدو فيه الأشياء والكائنات كما نألفها، فالسحر يشتغل عندما تتعطل الدلالات المألوفة للألفاظ، فيسود الغموض والإبهام مثلما يسودان في الخداع، إن السحر مرهون بشيء مؤداه أن ما يقوله الساحر معروف لنا لكن يتوقف العمل بما نعرفه عنها.

هكذا فعل السحرة مع موسى عليه السلام، حينما حددوا لحبالهم وعصيهم أفقا لا تبدو فيها كما يألفها الذين شاهدوهم، إذ عمدوا إليها فأودعوها الزئبق وغيره من الآلات فخيل للناس أنها تسعى باختيارها، وإنما تتحرك بسبب ذلك

(ابن كثير، 1998، جـ 1/ 262)، لقد سحروا أعين الناس ولم يحدث تحول في واقع الحبال والعصي.

لكن إذا كان هذا ما حدث من سحرة فرعون، فإن الأمر مع موسى مناقض لذلك، فحينما ألقى عصاه تحولت إلى حية عظيمة، أقبلت على ما ألقاه السحرة وتلقفته واحدا واحدا بأسرع ما يكون من الحركة، لقد حدث كل شيء في الواقع، «ولم يكن سحرا ولا شعبذة ولا محال ولا خيال ولا زور ولا بهتان ولا ضلال» (نفسه، ص 263).

لقد انتصر الواقع على الخيال في هذا النموذج الأولي لحكاية عجيب وغريب التي تحول فيها الخداع والسحر إلى رمز يمثل شيئا غريبا في فضاء غير مألوف، حتى أن القارئ يجد من الصعوبة إعطاء اسم للمخيلة التي أنتجت هذه الكمية من خطط الخداع المحكمة، وصور السحر الدقيقة، وما يهمنا قوله هنا هو إن السحر ملاذ أخير لحكاية عجيب وغريب؛ كي تستمر في عالم غريب وعجيب كل شئ فيه حقيقي ووهمي، ممكن ومستحيل.

أخيرا عندما ينهي القارئ حكاية غريب وعجيب فربما يتساءل: لماذا هذا الطول علما أن الأحداث التي تتعلق بلقاء غريب وعجيب قليلة جدا؟ لقد كانت الحكاية طويلة، ومكونة من سلسلة من الأحداث المتعاقبة والمتشابهة في آن واحد، لكن لا يعني هذا أن تقديم الأحداث يحدث بلا نظام فالحكاية لم تهتم بتحقيق مشروع حلم عجيب فحسب، بل اهتمت أيضا

بما يشكل عناصر أساسية لما هو عجيب أو غريب من غير أن تنتمي إليه مباشرة.

على أن هناك شيئا آخر في غاية الأهمية أرادت الحكاية تقديمه وجاهدنا نحن في تحليله وشرحه وهو أن بإمكان القارئ حينما يحدد المدار أن يجد في موسوعته أحداثا خارقة أصبحت فيما بعد نماذج أولية للحكاية العجيبة والغريبة في ألف ليلة وليلة، وبهذه المناسبة سنحور قليلا مقولة إمبرتو إيكو (1998، ص 121) لتصبح: حقا أنه يجب معرفة الكثير لكي نقرأ حكاية عجيبة وغريبة.

بل العميق، لا يسمي ولا يخبر، بل يبني ويكون، لذلك فالعادة أن ينعت بالمبرر والمعقول في علاقته بالمحتوى.

يسلك المدار اتجاها مزدوجا: الأول في اتجاه المحتوى، والآخر نحو موسوعة القارئ، لقد وجدنا عند الكاتب خوزيه سارماجو عبارة تلخص ما نريد قوله عن المدار، يقول: «إذا افترضنا أنني في كهف، سأكون من يذهب إلى الخارج لرؤية ما يجري، ويقول للآخرين ما رأى، ومع ذلك لن أنتظر في الكهف، بل سأخرج قبل أن يتمكنوا من قتلي (آم لانغر، الكرمل، ص 204).

يوجد الكثير من الشبه بين ما يريد قوله سارماجو وما نريد قوله؛ فلو افترضنا أن القارئ يقرأ حكاية فهذا يعني أنه في كهف، وسيكون عليه أن يذهب خارج الحكاية أي إلى ما يعرفه، يخرج القارئ من الحكاية إلى ذاكرته، وإلى تجاربه، ومعلوماته، ويقول للآخرين ما رآه، أي أن على القارئ ألا يبقى في الحكاية، بل عليه أن يبتكر علاقات جديدة، وأن يكون ويبني معنى يناسب ما يقرأ.

إن مؤشرات المدار قد تكون عنوان الحكاية، أو عبارة تصرح الحكاية بالاهتمام بها، أو الكلمة المفتاح التي تعبر عن شيء مهم في الحكاية بحيث تكررها بين حين وآخر. فلو أن قارئا ما قرأ حكاية، فإن تطبيق مفهوم المدار هو: أن يسأل ما مدار الحديث؟ ولنفرض أن أحد القراء قرأ حكاية عجيب وغريب التي توقفنا عند ثيمتها فيما سبق وتابع الأحداث

وحينما يتم الاتفاق حولها، فإن هذا الاتفاق يخدم وظائف اجتماعية وجمالية.

لقد صنف القدماء كتاب ألف ليلة وليلة على أنه كتاب في الخرافات، وقد ترتب على تصنيفهم آثار اجتماعية وجمالية، في الفصل الذي يلي سنفصل هذه الآثار، يكفي أن نقول هنا إن الخرافة هي مبادرة القدماء أمام حكايات ألف ليلة وليلة، وهي فرضيتهم التي صاغوها كي يجيبوا عن سؤال هو: ما مدار الحديث في هذه حكايات.

يعرض هذا الفصل تفكيرنا في طبيعة العلاقة بين الخصائص الصنفية والتكوينية للحكاية في ألف ليلة وليلة وللخرافة وبين المدار الذي نقترحه لهما، إن تفكيرنا يستند إلى تصور مفاده أننا حين نستخدم مفاهيم جديدة لتخطيط المنطقة نفسها فسوف نخرج بنتائج مختلفة، أو كما يقول والاس مارتن (1998، ص 15) أننا بتغييرنا ما يُدرس، نغير ما نرى.

على سبيل البداية، من الممكن إعطاء فكرة مبسطة إلى حد ما توضح التحول الذي أحدثته حكايات ألف ليلة وليلة في السرد العربي القديم، فقد حملت بطل الحكاية إلى أمكنة بعيدة ونائية، وأحيانا إلى أمكنة غير موجودة على خارطة، لكي يعود ويسرد العجائب والغرائب التي شارك فيها أو شاهدها أو سمعها.

ليس من الصدفة ـ إذن ـ والحالة هذه، أن يسافر البطل من أجل رؤية العجائب والغرائب (ألف ليلة وليلة، بولاق، ج1/

85)، أو من أجل البحث عن حكاية عجيبة وغريبة (ج2 / 246)، أو أن يتفاخر أمام الآخرين بما رآه من العجائب والغرائب والأهوال والشدائد (ج2/ 350)، وبما جرى له من حديث غريب وأمر مطرب عجيب (ج2/ 353)، أو أن ينعم أحد الملوك على من يحفظ حكاية عجيبة وغريبة (ج2/ 263).

ترتب على ذلك أن أكثر الكلمات تكرارا في حكايات ألف ليلة وليلة هما كلمتا عجيب وغريب، لذلك يمكن اعتبار هاتين الكلمتين تعبيرا عن مدار الحكاية في الليالي، في الدراسة التي سبقت توقفنا عند فكرة المدار، نكتفي هنا بالقول: إن تكرار هاتين الكلمتين في حكايات ألف ليلة وليلة يشير إلى مدار يفرض نفسه شيئا فشيئا على انتباه القارئ.

لقد وردت كلمتا عجيب وغريب في سياق تلقي حكايات ألف ليلة وليلة، فشهريار عبر منذ الليلة الثالثة عن عجيب ما يسمع (ج1/ 10) واستمر في التعبير عن دهشته من عجائب حكايات شهرزاد وغرائبها، كما أن شخصيات أخرى تتلقى حكايات بعضهم بعضا داخل الحكاية قد عبرت بذلك، ومنذ أول ليلة عبر أحد المتلقين داخل الحكاية عن الحكاية التي سمعها بقوله حكاية عجيبة، لو كتبت بالإبر لكانت عبرة لمن اعتبر (ج1/ 7) واستمرت هذه العبارة في التداول على ألسنة متلقين مختلفين (انظر مثلا: ج1/ 121، 185، ج2/ 227، 231).

أما في سياق إنتاج الحكاية العجيبة والغريبة في ألف ليلة

وليلة، فقد كررت شهرزاد هاتين الكلمتين نعتا لما حكته على امتداد لياليها، ومنذ نهاية الليلة الثالثة (ج1/ 10) وظفت صيغتي تفضيل هما أعجب وأغرب؛ لتشير بهما إلى الترتيب الهرمي لما ستحكيه ليلة بعد ليلة. وقد كان من نتائج هذا أن حكايات ألف ليلة وليلة لم تسر في خط أفقي أي في مستوى واحد من العجيب والغريب، بل سارت في خط عمودي من العجيب إلى الأعجب ومن الغريب إلى الأغرب.

لقد استبعدت شهرزاد بتوظيفها صيغتي التعجب الخط الأفقي لحكاياتها الذي يشير إلى المساواة بين ما تحكيه، وآثرت الخط العمودي الذي يشير إلى أن حكاية قادمة أعجب وأغرب من حكاية عجيبة وغريبة سبق أن حكتها، هذه هي اللعبة التي شرعت شهرزاد في نسج خيوطها على امتداد ثلاث سنوات وبضعة أشهر.

غير أن الحكاية الأولى التي وردت قبل الليلة الأولى من كتاب ألف ليلة وليلة لم تنعت بالعجيب ولا بالغريب، لا على مستوى الإنتاج ولا على مستوى التلقي، لقد قلت حكاية على اعتبار المعنى المتداول الذي يدل على المنطوق السردي أي الخطاب الشفهي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث (جيرار جنيت، 1997، ص 37)، هكذا أطلقنا حكاية على سلسلة الأحداث التي حصلت للثور والحمار مع صاحب الزرع (ج1/ 5) التي سردها الوزير على ابنته شهرزاد قبل الليلة الأولى من كتاب الليالي.

لكن على مستوى النوع الأدبي من حيث هو «علاقة بين مضامين محددة وسمات شكلية» (كارل فييبتور، 1994، ص 18)، يبدو أن ما سرده الوزير نوع سردي يحتمل أن يكون خرافة، ولا يحتمل أن يكون حكاية عجيبة وغريبة، ولكي نبرهن على أن ذلك كذلك، وأن الخرافة تختلف في خصائصها الصنفية والتكوينية المحورية عن الحكاية العجيبة والغريبة في ألف ليلة وليلة، فسنتوقف عند ذلك النوع السردي.

إن كل تعميم يفضي به هذا الفصل قد يكون خطأ منهجيا، فخرافة «ما حصل للثور والحمار مع صاحب الزرع» لا توضح إلا ذاتها، لكن خصوصية هذه الخرافة قابلة للتحليل، وتحليلها لا يعني أن نتوجه من العام إلى الخاص، بل من الخاص إلى العام، أي من خصائص هذه الخرافة الفريدة التي وردت في كتاب ألف ليلة وليلة ولم ترد في لياليها، إلى ما أعتبر متنا في غاية الأهمية في الثقافة العربية وهو خرافات كتاب كليلة ودمنة.

كيف نبرر اختيارنا هذا السرد المحتمل أن يكون خرافة؟ بوروده قبل الليلة الأولى في كتاب ألف ليلة وليلة ولم يدرج في حكاياتها، بالعثور على نوع سردي ضمه كتاب ألف ليلة لكنه لا ينتمي إليه، لذلك يمكن لهذا الفصل أن يقدم جواباً عن أسئلة يعرضها الآن: لم لم تدرج شهرزاد هذا السرد المحتمل للخرافة في حكايات ألف ليلة وليلة؟ ولأنها لم تدرجه فما الذي يميزه عن الحكايات العجيبة والغريبة التي روتها؟

لو أجبنا أن ما سرده الوزير لا يحتمل أن يكون خرافة، أو أنه يحتمل أن يكون حكاية عجيبة وغريبة، فإن ذلك لن يغير شيئا من المهمة التي سنضطلع بها، في الحالتين يلزم أن نبين ما الذي جعل ما سرده الوزير خرافة؟ وما الذي يجعله غير ذلك؟ فلو قلنا مثلا أن ما سرده الوزير ليس حكاية عجيبة وغريبة، ولذلك لم تدرجها شهرزاد في حكاياتها، فلا بد أن نبين الانحرافات التي أبعدت ما سرده عن أن يكون كذلك، أو أن نقترح التعديلات كي يصير ما سرده حكاية عجيبة وغريبة.

يلزم أن نذكر بالمناسبة التي سردت فيها هذه الخرافة، فبعد أن فرغت المدن من البنات وصل الدور إلى شهرزاد لكي تقترن بشهريار الذي يقتل في كل ليلة بنتا، وافقت من غير أن تتردد، فحذرها أبوها الوزير من أن تكون زوجا لهذا السفاح الذي لا يمكن أن تكون له مرتكزات أخلاقية ثابتة، ترجاها ولأنها مصممة فقد قال لها: «أخشى عليك أن يحصل لك ما حصل للحمار والثور مع صاحب الزرع، فقالت: وما الذي جرى لهما يا أبت؟» (ج 1/ 5).

تبدأ الخرافة بتاجر يسكن في أحد الأرياف، التاجر متزوج وأحواله المادية ميسورة، وقد أعطي فوق هذا نعمة نادرة هي معرفة كلام الحيوان والطيور، في أحد الأيام استمع إلى حوار بين ثوره وحماره، كان الثور يهنئ الحمار على الراحة التي يتمتع بها، بينما هو مسخر للحرث، فاقترح عليه الحمار خطة هي أن يحرد حتى لو ضربوه.

استعاض التاجر بالحمار عن الثور، يحرث به من أول اليوم إلى آخره، وحينما يعود كان الثور يشكره على الخطة التي رسمها له، تعب الحمار وتسلخ جلده، فرسم خطه أخرى تعيده إلى ماكان عليه، قال للثور إن التاجر سوف يذبحه إذا لم يعد للحرث، كل ذلك والتاجر يستمع إليهما من غير أن يعلما بذلك.

ضحك التاجر من عودة الثور نشيطا، الأمر الذي أزعج زوجة التاجر، فهي تراه يضحك باستمرار من غير أن تعلم سبب ضحكه، لم يقل لها السر؛ لأن إفشاء السر يعني أن يموت، لكن الزوجة أصرت حتى لو مات، وفيما أحضر التاجر القاضي ليوصي قبل موته سمع ديكا يحكي لكلب حكاية التاجر مع زوجته.

كان الديك يعلق على قلة عقل التاجر الذي لا يعرف كيف يتصرف مع زوجة واحدة، بينما هو له خمسون زوجة، فالحل من وجهة نظر الديك هو أن يضربها حتى تموت أو تتوب عن فضولها، كان التاجر يستمع إلى الحل، فنفذه حرفيا: ضربها حتى أغمي عليها فقالت له: «تبت ثم قبلت يديه ورجليه وخرجت هي وإياه وفرح بذلك الجماعة وأهلها (ج1/ 6).

كيف نحلل هذه الخرافة التي لا يعرف مؤلفها؟ إن الحديث عما قصد إليه هذا المؤلف المجهول لا يتعدى مستوى الافتراض، لذلك يمكن أن نفترض أن ذلك المؤلف المجهول قد قصد أن يثبت أن الصديق وقت الضيق حتى لو أصابه من

ذلك أذى مثلما أصاب الحمار، أو أنه قصد أن يثبت أن أحدنا يمكن أن يستعمل عقله للخروج من مأزق مثلما فعل الحمار، أو أنه قصد أن الحيوانات يمكن أن تعلم الشر، أو أن يشير إلى مسألة تتعلق بالثقافة هي أن النساء لا يَسْكُتْن إلاّ بالضرب، وربما قصد أن يبين مساوئ ممارسة اجتماعية هي الفضول.

غير أننا لا نريد أن نصل إلى ما قصده ذلك المؤلف المجهول، لأن ما قصدته الخرافة التي سردتها قبل قليل، إنما هو في الحقيقة المعنى الذي أقصده أنا لها (وليم راي، 1987، ص 18)، لذلك سنذكر مرة أخرى بأسئلة هذا الفصل المتعلقة بما يجعل ما سرده الوزير خرافة أو غير ذلك.

أول إشارة إلى أن ما سرده الوزير يحتمل أن يكون خرافة هو أنه لم يرو في أي ليلة من الليالي، لقد نقلت شهرزاد عن آخرين حكايات على امتداد ألف ليلة وليلة، حتى أن عبارتها الأثيرة هي «بلغني..» التي ترددها بداية كل ليلة، ومع ذلك لم تنقل ما سرده أبوها، لماذا؟ لأن شهرزاد «لا تحكي أي شيء كان، أنها تحرص على أن تدرج حكاياتها ضمن الخارق، إذ لا مناص من أن تكون الحكاية عجيبة وغريبة، وإلا فإنها غير جديرة بأن تروى» (كيليطو، 1995، ص 16). لقد وظفت شهرزاد خرافات عديدة في خدمة حكاياتها العجيبة والغريبة، ومع ذلك لم توظف الخرافة التي سردها أبوها، وكأنها غير جديرة بأن تروى في الليالي لملك هو شهريار.

الإشارة الثانية هي أن ما سرده الوزير جاء في سياق موقف

تعليمي، فبما أن شهرزاد صغيرة في السن، وفي حاجة إلى أن تتعلم من خبرة أبيها الوزير وحنكته، وبما أن تعليمها لن يكون فعالا ومثمرا إذا اكتفى بمخاطبة عقلها الصغير، فلا مفر من اللجوء إلى الخرافة التي يؤلفها الحكماء من أجل القيام بدورهم التعليمي، إن تأمل هذه الفكرة في سياق النصوص الكلاسيكية يجعلها مبررة ومعقولة، فلقد وردت خرافات كليلة ودمنة في سياق مواقف تعليمية وتربوية (كيليطو، 1988، ص 35، 36، 37).

الإشارة الثالثة هي أن ما سرده الوزير لم يؤثر في ابنته لتعدل عن قرارها، أحد الباحثين يعلل عدم تأثرها بأن عليها قبل أن تقف في وجه الملك شهريار أن تقف أولا في وجه أبيها الوزير (كيليطو، 1995، ص 18)، غير أننا لا نميل إلى هذا التبرير، وما نجده معقولا هو أن الوزير مستودع الحكمة، الذي يعرف ما لم تعرف ابنته قد تحول إلى وزير لا يعرف، لقد انقلبت العلاقة بين الأب الحكيم وابنته الطائشة، فلم يعد هو يعرف وهي لا تعرف، بل كانت تعرف أفضل منه منذ قررت كيفية استخدام السرد بطريقتها هي.

يوجد إشارات أخرى تجعل ما سرده الوزير محتملا للخرافة فهي لم ترو في الليل، ولم ترو لملك، ولم ترد في سياق المقايضة (الحكاية مقابل الحياة)، ولم توصف بأنها عجيبة وغريبة، لكن هل تكفي كل هذه الإشارات لجعل ما سرده الوزير خرافة؟ لا ؛ ذلك أن الخرافة تقوم على أسس تكوينية

محورية، وترتبط بتقاليد صنفية في تطور السرد العربي؛ ففي نهاية العصر الأموي، وفيما بعد في العصر العباسي، تكون وتطور عدد من الأنواع السردية كالنادرة وعجائب البحر، وسير العشاق الذين عشقوا في الجاهلية والإسلام، وسير الحبائب المتطرفات، وعشاق الإنس للجن، و عشاق الجن للإنس (ابن النديم، 1988، ص 363 - 367).

كونت هذه الأنواع السردية مجالا خاصا أطلق عليه القدماء الأسمار والخرافات، وإلى هذا المجال نسبوا الخرافات التي ضمها كتاب كليلة ودمنة، مع أنواع سردية أخرى يصعب علينا إقامة فواصل دقيقة بينها (ينظر، ابن النديم، سابق، ص 364)، غير أن القدماء حدسوا خصوصية هذه الأنواع ووضعوها في مقابل لأنواع جادة يسردها القصاص والمذكرون.

همش القدماء الأنواع السردية التي أطلقوا عليها الأسمار والخرافات، لكن خرافات كخرافات كليلة ودمنة كانت نصوصا مركزية في الثقافة العربية، ونود أن نشير إلى ما يسميه ميشيل فوكو (1984، ص 18/ 19) بالتعليق حيث تشكيل الخطابات الجديدة، والمعنى المتعدد أو المخفي والإضمار والإثراء.

لقد تمتعت خرافات كليلة ودمنة بهذا كله؛ فالقدماء كانوا يسمونها قرآن القوم (ابن عمر الميمني، ص2)، وقد استخدموها سلاحا أدبيا وأيديولوجيا بالغ الخطورة في الصراع الشعوبي بين العرب والفرس (النجار، 1995، ص142)،

كما أن بعض الخاصة قد رصدوا المكافآت المالية لمن يحاكيها شعرا، وقد حاكاها بعض الشعراء كإبان بن عبد الحميد وعلي بن داوود وبشر بن المعتمد (ابن النديم، 1988، ص364)، وأن كتبا نثرية عديدة قد حاكتها (لمعرفة قائمة بهذه الكتب، انظر، النجار، سابق، ص 144/ 147).

هكذا -إذن- فخرافات كليلة ودمنة محكية كبرى في الثقافة العربية، احترمتها أشد الاحترام ورفعتها إلى مرتبة النص الذي يستحق أن يحتفظ به ويخشى عليه من الضياع، لقد اعتبرت لغتها فصيحة ومنتقاة، يجد فيها القارئ أرفع درجات البلاغة، سهلة وممتنعة لجمالها رفعت النثر العربي إلى أعلى درجات الفن (انظر تقديم كليلة ودمنة، 2002، ص8).

ما زلنا نعتقد أن القدماء غالوا في تلقي الانشغالات الجمالية للغة في خرافات كليلة ودمنة، ليس شرطا فيما نعتقد أن تكون لغة السرد بتلك الرفاهية، لذلك فقد صدموا من لغة حكايات ألف ليلة وليلة الفقيرة، إن وصف ألف ليلة وليلة بكتاب «غث بارد الحديث» هو فيما أعتقد وصف لغة وليس وصف مضمون.

لم ترفع الثقافة العربية الإسلامية حكايات ألف ليلة وليلة إلى مرتبة النص، ولم تسع الخاصة (طبقة) إلى الاحتفاظ بها أو أن تخشى عليها من الضياع، كما أنها لم تشرح أو تؤول، ولم تدرج في كتب المنتخبات والاختيارات، وحتى في أيامنا هذه لم تدرج في المؤسسات التربوية، ولم يقم حولها في

الغالب دراسات معتبرة في المؤسسات العلمية العربية، إن مقارنة كتاب ألف ليلة وليلة بكتاب كليلة ودمنة تثبت أن قسمة تاريخية تشكلت بين نصوص مركزية في الثقافة العربية وأخرى هامشية.

لقد تصرفت الثقافة العربية الإسلامية تصرفا متواطئا مع الطبقة الاجتماعية (الخاصة) في النظرة المعادية لحكايات ألف ليلة وليلة، ومما يثير الأسف أن الطرفين (الثقافة والطبقة) أديا عبر تهميشهما الحكايات، ودعمهما الإجراءات أن يجعلا منها تسلية وغير جديرة بالاحترام.

فالوصف بالغث وبرودة الحديث حدث مع أكثر من نوع أدبي وبمؤدين مختلفين (انظر على سبيل المثال، لسان العرب ج2/ 171، والموازنة للآمدي، ص 100)، والفكرة الأساس لهذا الوصف هي افتقاد القيمة الأدبية، فالفعل «غث» يتضمن بشكل ملموس الرداءة والهزال، وهذه فكرة بناء غير متماسك ورديء وهزيل، وبهذا فابن النديم يوظف معجما سبقه إليه النقاد واللغويون. لقد ظل وصف ابن النديم غامضا لأنه لم يقدم تعليلا لهذا الوصف، وغير دقيق لأنه لم يكلف نفسه تحليل الكتاب، لكن الأهمية الكبرى لهذا الوصف تكمن في كونه حكما عرضيا يبين القيمة، والأحكام العرضية عادة لا تنتمي إلى النقد بل إلى تاريخ الذوق الذي يشير إلى تحيز ديني أو سياسي أو طبقي (نوروثروب فراي، 1991، ص 15) وهذا ما حدث مع ألف ليلة وليلة.

هنا نعتقد أنه من المناسب أن نبتعد مؤقتا عن الخرافة التي سردها الوزير؛ لنتوقف عند خرافات كليلة ودمنة، إن هذا التوقف فيما نعتقد سيساعدنا على أن نفهم الخصائص الصنفية والتكوينية للخرافة، هذه الخصائص التي لم تكشف بما فيه الكفاية، إنها خرافة وحيدة ولا يسعنا إلا أن نحللها في سياق خرافات أخرى كخرافات كليلة ودمنة.

تستند الخرافة في كليلة ودمنة إلى فرضية يمكن صياغتها في سؤال هو: كيف سيتمكن البشر من الوصول إلى حكمة أو عبرة من غير أن تدس في كلام حيوان؟ وبهذه الوسيلة تبدو الخرافة قادرة على جعل مضامين صعبة وعسيرة سهلة وممتعة. حينما توضع الحكمة على ألسنة الحيوانات والطيور فإنها تحاكي القيمة الرمزية التي يجسدها كل حيوان ضمن مجموع الحيوانات، وكل خطاب ينطق به حيوان يكون مطابقا الذي يحتله هذا الأخير في مجمع الحيوان والدور الذي يلعب فيه» (كيليطو، 1993، ص133/ 134).

إن اللباس الحيواني للحكمة في خرافات كليلة ودمنة ليس إلا إجراء اختارته من بين إجراءات أخرى لإقصاء المباشرة بالحكمة لكي تقال مرة ثانية، لو قيلت الحكمة مباشرة بلا لف أو دوران فليس ثمة خرافة، فالخرافة توجد؛ لأن هناك معنى ما وحكمة ما مدسوسة، ولن تكون في بنائها إلا شكلا يوصل ذلك المعنى، ويقدم الحكمة لمتأملها.

تفرض الحكمة ذاتها على قارئ الخرافة؛ لأنه يعرف أن

الحكمة موجودة فيما هو أبعد من الظاهر فيها، نعني حيوانين أو ثلاثة تولج شيئا ما فيما هو واقعي. «إن الحيوانات تستعمل الحيلة لقضاء مآربها وكذلك الحكماء يصوغون الحيل من أجل القيام بدورهم التعليمي، وأعظم حيلهم تأثيرا في النفوس وضع الأمثال على ألسنة الحيوانات» (كيليطو، 1988، ص42).

ترتبط الخرافة في كليلة ودمنة بغاياتها بصورة لا فكاك منها، فاللجوء إلى ألسنة البهائم والطير صيانة للحكمة من لفظ العوام، وضنا بها عن العقول غير الرصينة، وتنزيه للحكمة وفنونها ومحاسنها وعيونها واقتصارها على الحكيم وحده (ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص9)، إن الخرافة من عمل العقل، وحيله من حيله لإخراج ما عند الحكماء من العلل والعلوم والحكم (نفسه، ص41)، ذلك أن «العاقل قد يبلغ بحيلته ما لا يبلغ بالخيل والجنود» (نفسه، ص14).

تعلن الخرافة في كليلة ودمنة الحكمة وتخفيها، والحكماء أصحاب التجربة يختارون هذا النوع السردي لحكمتها، أما من لا خبرة لهم فيختارونها للهوها (نفسه، ص41)، وبهذا فوظيفة الخرافة وظيفة مزدوجة: فهي من ناحية وسيلة لإيصال الحكمة في الوقت الذي تحجبها فيه، ولكل منا الحق أن يصل إلى حكمة الخرافة، أو أن يتجاهل الحكمة لكي يتمتع بجمالية الخرافة.

لقد استخدمت خرافات كليلة ودمنة في القضاء ورد المظالم، فقد روي أن ذا اليمنين «جلس يوما من الأيام

للمظالم، فعرض عليه رقعة رجل أدعى على رجل آخر، وأحال المدعي على رجل آخر فوقع: يرجع إلى الفصل الثاني من كتاب كليلة ودمنة، فرجع إلى ذلك فوجد فيه: أجرة الأجير على من استأجره، فعمل بذلك» (التوحيدي، 1988، ج1/ 70).

لا يستطيع ذو اليمنين رد المظالم إلا بعد أن يقرأ خرافات كليلة ودمنة التي تقدم الحكمة وتصوغ القاعدة، وعليه أن يستشيرها في كل مرة فيما يجب أن يقضي، وفيما يجب أن يحكم به، إنه يبرهن على أن الخرافة تقول الحق، وأنها حكمة العالم.

لكي ينجز ذو اليمنين حكمة الخرافة، لا يتلفظ بالحكم ولا ينطق به، بل يجبر المدعى عليه أن يقرأها وإذا كانت الخرافة تعني بمعنى ما التخريف والخيال والهذيان، فما عليه أن يبين العكس، أي أن يملأ الواقع بحكم حيوانات قيلت في خرافة.

من أجل هذا تبنى الخرافة على مستويين: المستوى الأول هو الحكاية وعادة ما تدور بين أنواع مختلفة من الحيوانات، في حين - المستوى الثاني - تطور فوق هذه الحكاية الحكمة، وبهذا تتم معالجة الحكمة من غير توقف في وبواسطة الحكاية، ولو حدث وهجرت الحكاية الحكمة فإنها لا تكون خرافة.

إن أقرب بناء للخرافة هو المثل الذي «يتألف من عنصرين اثنين: العنصر الأول عبارة عن سرد، عن حكاية تدور أحداثها

بين أصناف مختلفة من الحيوانات، العنصر الثاني هو الحكمة التي لولاها لما رويت الحكاية» (كيليطو، 1988، ص42).

لقد تساءل عبد الفتاح كيليطو وهو بصدد خرافات كليلة ودمنة، يقول: «أي سر؟ كل حكاية في الكتاب مسبوقة ومتبوعة بشرح مستفيض وبتبيان واف للمقصود منها، بحيث لا يبدو أنها في حاجة إلى توضيح إضافي يكشف معنى خفيا ويفشي سرا مكنونا (نفسه، ص 42).

إننا نتصور أن الشروح المستفيضة التي تسبق خرافات الكتاب أو تتبعها هي تطوير للحكمة خارج إطار الحكاية في الخرافة، إنها تعني التخلي مؤقتا عن الحكاية من أجل النظر في الحكمة والتأمل فيها، ومن ثم فهذه الشروح لا تضعف الحكمة بل تعززها، وهي في النهاية ليست إلا فحصا للحكمة، وهذا مالم يحدث لألف ليلة وليلة.

إلى هنا ينتهي حديثنا عن خرافات كليلة ودمنة؛ لنعود إلى ما سرده الوزير بالرغم من أنه لم يغب عن بالنا، لقد سبق أن لاحظنا ونحن نصف الخرافة في كليلة ودمنة أنها مكونة بحيث تعمل صوب نهاية، لكن هذه النهاية ليست نهاية الخرافة ذاتها، بل لكي تنجز غاية معينة هي الوصول إلى الحكمة المدسوسة فيما وراء ظاهرها.

هذا التكوين للخرافة عكس تكوين الحكاية العجيبة والغريبة في ألف ليلة وليلة، لقد سبق أن لاحظنا معا ذلك أثناء تحليلنا حكاية عجيب وغريب، ذلك أن حكاية عجيب

وغريب لم تكن من أجل غاية خارجية هي الحكمة أو العبرة، بل تكونت من أجل غاية داخل الحكاية هي نهاية الحكاية ذاتها، وهذا يعني عمليا أن أحداثها مكونة من العجائب والغرائب التي تنتج متعة السرد.

دون أن نتوقف عند هذه الأفكار سننتقل بسرعة إلى الخرافة التي سردها الوزير، وما يلفت النظر بالدرجة الأولى هو الموقف الذي سردت فيه الخرافة، فهو موقف يتطلب الحكمة من فتاة مصممة على أن تقترن بملك سفاح، إن أحد الأسباب التي تجعل البشر يولون سردا ما عنايتهم في مواقف مربكة وحساسة هو أن ما يسرد له علاقة خاصة بما يمكن أن يترتب على القرار، علاقة تعورف على تسميتها حكمة، يحدث هذا في المواقف التي يكون فيها المتكلم عاجزا عن نيل مراده بالقوة فيعمد إلى الحيلة والمراوغة، كل حكاية في كليلة ودمنة مبنية على استعمال الكلام من أجل المكر والخداع (ينظر كيليطو، 1988، ص 40).

تتصور الخرافة التي رواها الوزير عالما يضم حيوانات يستطيع واحد من البشر أن يفهم لغتها، ومن ثم فهي تحيل إلى عالم متخيل أكثر من كونه عالما واقعيا، لكن الطابع الخيالي فيما سرده الوزير لا يقتصر على ما حدث كفهم التاجر لغة الحيوانات، أو نصيحة الحمار للثور وخروجه من المأزق الذي وضع نفسه فيه، أو تعليق الديك على موقف التاجر من زوجته.

يعمل العالم الخيالي فيما سرده الوزير بطريقة خاصة؛

فالتاجر لا يعيش في مدينة كما هو المعتاد، بل في الريف لكي يربي الحيوانات، وهو يربي الحيوانات لا لكي يتاجر بها بل لكي يشغلها في مزرعته، وهو يفهم لغتها لا لكي يقيم حوارا معها عند تعبها، بل لكي يتصنت على ما تقوله لبعضها، وهو يتصنت لا ليؤذيها أو يخفف عنها، بل ليفهم ما تتحدث به.

هكذا إذن فالعلاقة التي ستنشأ بين شهرزاد والعالم الخيالي فيما سرده أبوها هي علاقة تأويل، فسياق ما سرده يشي بأن هناك شيئا ما مدسوسا فيه، وعلى شهرزاد أن تؤول ما إذا كان أبوها يدس الحكمة، وما إذا كانت الحكمة تتعلق بالموقف الذي وجدت نفسها فيه.

لقد بنت شهرزاد الموقف بنفسها، ذلك أن شهريار لم يطلبها بالاسم، وما حدث أنه طلب من الوزير أن يأتيه ببنت، فتش الوزير وعاد مهموما، سألته: «ما لي أراك متغير الحال والأحزان»، فقص عليها همومه من غير أن يطلب منها أن تكون هي، غير أنها بادرت قائلة: «بالله يا أبتي زوجني هذا الملك فإما أن أعيش وإما أن أكون فداء لبنات المسلمين» (ج 1/ 5).

إذن الموقف موقف فضول، يتجلى في سؤال شهرزاد أبيها، وطلبها بأن تكون هي البنت، وما سرده أبوها عليها يناسب الموقف فهو ممتلئ بالفضوليين؛ حيث يبدأ مباشرة بفضول التاجر على الحيوانات، وفضول الحمار على الثور، وفضول الزوجة على زوجها، هكذا فالحكمة التي يدسها الوزير تتعلق

بالعواقب الوخيمة للفضول؛ «فالفضول يمكن أن يؤدي إلى الموت» (تودروف، نقلا عن كيليطو، 1995، ص 44).

من أجل أن تعرف شهرزاد مغبة الفضول بُني ما سرده الوزير على مستويين: الأول هو الحكاية التي دارت أحداثها بين الحمار والثور، وبين التاجر وزوجته، وبين الديك والثعلب، في حين (المستوى الثاني) أن هذه الأحداث مجتمعة تطور فوقها الحكمة، وتتم معالجتها من غير توقف في وبواسطة نتائج الفضول؛ فالتاجر كاد يفقد حياته لأنه كان فضوليا على الحيوانات الأمر الذي أزعج سره زوجته، والحمار هزل جسمه وانسلخت رقبته لأنه كان فضوليا، والزوجة ضربت ضربا مبرحا لأنها كانت فضولية أرادت أن تعرف السر الذي يضحك زوجها.

لهذا كله يمكننا أن نقول: إن ما سرده الوزير مرتبط بغاياته الخارجية بصورة لا فكاك منها، ولكي يقطع الوزير على شهرزاد أي تأويل محتمل خارج سياق الموقف فاجأها قائلا: «ربما فعل بك مثل ما فعل التاجر بزوجته» (ج 1/ 6) وحينما استفسرت ماذا فعل، سرد عليها أن التاجر ضرب زوجته حتى كادت تموت بسبب فضولها. هكذا إذن فلجوء الوزير إلى السرد فرضته ضرورة تعليمية وتربوية يحتاج إليها الموقف الأمر الذي يجعلنا ننسبه إلى الخرافة.

إن خاصية الخرافة التي سردها الوزير، والتي قمنا بوصفها تكمن في أن الحكمة والعبرة هما أساس السرد فيها، وهما

الخطان الأساسيان لسير أحداثها، وهما استنتاجان يترتبان على سماعها أو قراءتها، غير أن هذه الخاصية ليست الوحيدة وإن كانت جوهرية.

يتعلق الأمر بالعرف الناشئ من قراءة الخرافة أو سماعها في سياقات سردية أخرى، فقد تعورف على أن الخرافة تسمع أو تقرأ من أجل الحكمة أو العبرة، والقراء أو المستمعون يفترضون أن الخرافة لها هدف تعليمي أو تربوي، وهم يكافحون من أجل الوصل إلى ذلك، وما يحملهم على التعامل مع سرد ما على أنه خرافة هو أنهم يجدون أنفسهم غالبا في سياقات تحدده بوصفه خرافة في كتاب مثل كليلة ودمنة أو كتب أخرى، (حول أعراف الأدب، انظر جوناثان كاللر، ما الأدب، وهل للأدب أهمية؟ مجلة الكرمل، ص 202).

بهذا الفهم تسمح الخرافة من حيث هي نوع سردي بتوقع نتائج مساعي السامعين أو القراء، وتشتغل عندهم بطريقة خاصة؛ لأن ما تخفيه من عبرة وحكمة تتلقى منهم اهتمامات خاصة، وهذا ما يجعل الخرافة التي رواها الوزير تختلف عن الحكاية العجيبة والغريبة؛ ذلك أن شهرزاد وشهريار وشخصيات الحكاية التي ترويها خلقت عرفا عند القراء والمستمعين أن ما تسعى إلى الاهتمام به هو العجيب والغريب وليس الحكمة والعبرة، وهو ما نتصوره مبررا معقولا لعدم ضم شهرزاد هذه الخرافة إلى ما روته من حكايات عجيبة وغريبة على امتداد ألف ليلة وليلة.

الفصل الرابع

المدار والتلقي

هل يمكن تحديد النوع السردي الذي تضمنه كتاب ألف ليلة وليلة؟ كنا قد حاولنا القيام بذلك في الفصل السابق؛ لنتمكن من تحديد نوع سردي منسجم، غير أن تحديدنا ذاك، كان يترك جملة من القضايا النظرية المعلقة ومنها تلقي حكايات ألف ليلة وليلة عند القدماء والمعاصرين.

لذلك كان لا بد من أن نصادف أسئلة من النوع الذي تثيره حكايات ألف ليلة وليلة، كالعلاقة بينها وبين الخرافة، وهي أسئلة مقلقة بسبب الغموض الذي يكتنف مفهوم الخرافة من حيث هي نوع سردي، ومن حيث خصائصها الصنفية والتكوينية.

هنا سنعكف على النظر في هذه العلاقة من خلال تصورات تتعلق بمفهوم الاتصال في الفكر، وتنويعاته المفاهيمية كالتقليد والمحاكاة والتأثير والنمو والتطور، ومفهوم الانفصال وتنويعاته المفاهيمية كالعتبة والتحول والتقلب (ينظر فوكو، 1987، وسنستشهد به، ونحيل إليه مرات متعددة فيما بعد).

تربط المصادر العربية القديمة بين حكايات ألف ليلة وليلة العجيبة والغريبة وبين الخرافة، سنشير هنا إلى ما أورده المسعودي في مروج الذهب (جـ2/ 251) وأبو حيان التوحيدي في الإمتاع والمؤانسة (جـ1/ 23) والمقري في نفح الطيب (جـ2/ 290) وابن النديم في الفهرست (ص 364)، لقد كان من الصعب على هؤلاء العلماء والإخباريين والأدباء إدراك حكايات ألف ليلة وليلة من غير أن يربطوها بالخرافة.

لم يقتصر الربط على هذه المصادر التاريخية والإخبارية والقصصية، بل شمل أيضا المصادر الدينية التي تناولت السرد العربي، سنشير مرة أخرى إلى الصياغة النظرية لموقف الإسلام من السرد عند ابن الجوزي في كتاب القصاص والمذكرين (ص11/ 12) وعند أبي حامد الغزالي في إحياء علوم الدين (ص 35/ 36)، اللذين وضعا أنواعا عديدة من السرد العربي لا سيما الخرافات ومن ضمنها حكايات ألف ليلة وليلة في منزلة أدنى لا تستحق الالتفات؛ لأنها لم توجه إلى تحقيق أغراض وعظية أو أخلاقية في ظل تصور ديني محكم للتعامل مع السرد.

لقد كان لهذا الربط نتائجه المباشرة؛ إذ قدمت حكايات ألف ليلة وليلة إلى القارئ بصورة غير مرغوب فيها، فهي «أخبار موضوعة» عند المسعودي (جـ 2/ 251) وكتاب «غث بارد الحديث» عند ابن النديم (ص 363) و«ضرب من الخرافات» عند أبي حيان التوحيدي (جـ1/ 23).

ثمةٌ نتيجة أخرى هي أنهم قدموا حكايات ألف ليلة وليلة إلى القارئ بصورة غير مقنعة؛ فعبارة أخبار موضوعة التي قالها المسعودي تعني «إسناد ما لا حقيقة له إلى ما لا وجود له» (عبد الله إبراهيم، 1992، ص 72) وبرودة الحديث التي قالها ابن النديم تعني «لغة الليالي الفقيرة، وأسلوبها التكراري، وتراكيبها التقريبية (بن الشيخ، 1988 ص 16). أما أبو حيان التوحيدي (ج 1/ 23) فقد نظر إلى حكايات ألف ليلة وليلة من حيث هي نوع من الأسمار والخرافات لا تصلح؛ ذلك أن فيها ما يعجب ويضحك، لكنه لا يؤول إلى تحصيل وتحقيق، فهمشها وقصرها على التسلية التي لا تصلح للعقول الرصينة.

النتيجة الأشد أثرا لم تكن من قبل هؤلاء الإخباريين والأدباء، بل كانت من قبل الفقهاء والوعاظ والمذكرين، الذين قدموا حكايات ألف ليلة وليلة على أنها هذيان عقل مشوش، وخطاب بذيء ولا أخلاقي. «لقد وصف الفقهاء نصا منحرفا بأنه تافه كي يبطلوا آثاره وقد وقع كلام شهرزاد في فخ جهاز ثقافي ذراه وأفرغه من المعنى» (بن الشيخ نفسه، ص 34).

لقد أثار في أذهاننا هذا الربط بين الخرافة وحكايات ألف ليلة وليلة بما ترتب عليه من نتائج، أفكارا حول إنتاج حكايات ألف ليلة وليلة وحول تلقيها، وإذا ما أخذنا في اعتبارنا أن النصوص تنتج وتتلقى في علاقة مع نماذج وآفاق انتظار

(لوجون، 1994، ص 67)، فإن في هذا الربط نصيبا معلوما من الصدق.

يوجد بين الخرافة والحكاية في ألف ليلة وليلة شبه من ناحية المدار، حيث القصور والدور والجن واللصوص والسحرة واستلزام المسافتين المكانية والزمانية، إن هذا كله سيكون من وجهة نظر القدماء غير متماسك مالم يحددوا له المدار، وأمام حكايات ألف ليلة وليلة راحوا يستطردون من ذكرى أنواع سردية إلى ذكرى أخرى حتى وصلوا إلى الخرافة. لقد كان من الممكن أن تظل حكايات ألف ليلة وليلة نصوصا غير متماسكة لو امتنع القدماء عن تحديد فرضية تعقلن صياغتها، وقد افترضوا أنها خرافة.

إذن فالخرافة هي مبادرة القدماء أمام حكايات ألف ليلة وليلة، وهي فرضيتهم التي صاغوها كي يجيبوا عن سؤال هو: ما مدار الحديث في حكايات ألف ليلة وليلة؟ لقد تقدموا بهذه الفرضية بعد أن لاحظوا تكرار سلسلة من الخصائص الصنفية والتكوينية كالحكاية الإطارية، والتوسل بالسرد لتقويم الأمور، والوظائف التفسيرية أو التعليمية، وتقديم العبرة.

غير أن هذا الشبه هو شبه خارجي بحت، لكنه يكفي لجعل بعض حكايات ألف ليلة وليلة حكايات محتملة للخرافة، فقد ضمت ألف ليلة وليلة حكايات حيوانات، أحيانا حكايات متصلة (ألف ليلة وليلة، بولاق، جـ 1 / ص 301 وما بعدها) وأحيانا حكايات منفصلة (نفسه، جـ 1 / 532) ولولا حكايات

الحيوانات هذه ما استطاعت شهرزاد أن تقنع أباها الوزير بالذهاب إلى شهريار (نفسه، جـ 1 / 7، 8، 9).

لم يتبق هناك ـ على ما يبدو ـ خاصية من خصائص الخرافة إلا واستخدمتها حكايات ألف ليلة وليلة فبالإضافة إلى الجن والسحر وتحول الكائنات والأشياء، بالإضافة إلى كل ذلك نعثر في حكايات ألف ليلة وليلة على الملامح النموذجية للخرافة كعدم تأثر الشخصيات بالزمن، والتحرر من القيود التاريخية والجغرافية، والخيال الجامح، والجرأة على دفع الأحداث السردية إلى حدودها القصوى. لكن لأي غرض كانت الخرافة ضرورية لحكايات ألف ليلة وليلة؟

بعد أن انتهى من تحليل حديث خرافة، يشخص أحد الباحثين في السردية العربية (عبدالله إبراهيم، ص 78) عدة وظائف أساسية للخرافة، ففي حديث خرافة استطاعت حكايات ألف ليلة وليلة أن تعثر على علاقة الشخصيات بالجن، وتحول المخلوقات والكائنات إلى غير أجناسها، وعدم تأثر الشخصيات بالزمن، وأن تجد ميزة أساسية هي منح الحياة مقابل الاستماع إلى حكاية.

من الصعب ألا نتفق مع هذا الباحث، فكل ما أورده موجود فعلا في حكايات ألف ليلة وليلة، ومع ذلك فإننا نتصور أن الأمر أكبر من أن يحل بهذه الطريقة المبسطة، ذلك أن العلاقة بالجن ملاذ أخير تلجأ إليه الحكاية في ألف ليلة وليلة عندما يتم استنفاد كل المصادر العادية. «إنها فواعل

مطلقة توكل إليهم المهمات المستحيلة، كي يضمنوا تطور المعنى، ويجعلوا أنفسهم في خدمة الدلالة التي تحدد برنامج الحكاية» (ابن الشيخ، 1988، ص 100).

إننا نتصور أن المهم في الحكاية في ألف ليلة وليلة لا يوجد حيث كان يتوقعه القدماء أو هذا الباحث، صحيح أنها استفادت من خصائص الخرافة، حيث رتبت مسار عناصرها، وأعادت توزيع خصائصها وفق ما تريد هي، لكن منذ أن وظفت حكايات ألف ليلة الخرافة، تكون قد وظفتها وفق نيتها هي، لقد سمحت الحكاية في ألف ليلة وليلة بتوظيف سمات الخرافة بحرية كاملة من أجل أن تجعلها في خدمتها.

ما نجده بالغ الإثارة في ربط القدماء بين حكايات ألف ليلة وليلة والخرافة هو أنه مازال ساري المفعول بين الباحثين المعاصرين، لقد قيل أكثر من مرة وفي كتابات باحثين مختلفين، وليس في نيتنا أن نسمي كل الدراسات التي ربطت بين الخرافة والحكاية العجيبة والغريبة في ألف ليلة وليلة؛ لذلك سنتوقف عند مثال يلخص ما أعتيد على تداوله بين هؤلاء الباحثين.

فعبد الله إبراهيم الذي استشهدنا به في فقرة سابقة، يربط بين الخرافة وبين حكايات ألف ليلة وليلة (1992، ص 93)، يقول: «إن دواعي البحث في البنية السردية للحكاية الخرافية، توجب الوقوف على الخرافة الأكثر شهرة في تاريخ الثقافة العربية ـ وربما الإنسانية ـ ألا وهي خرافة شهرزاد التي تؤطر

الخرافات التي وردت في ذخيرتين من ذخائر الخرافة، وهما ألف ليلة وليلة، ومائة ليلة وليلة؛ ذلك أن ما فيهما من الخرافات قد خضع مباشرة لشهرزاد بوصفها راوية لتلك المتون الخرافية».

ما نفكر فيه لا يتفق مع ما ذهب إليه هذا الباحث في السردية العربية، ذلك أن مجموعة الحكايات المعروفة باسم مائة ليلة وليلة كانت معروفة منذ القرن العاشر الميلادي، وبالرغم من التشابه في العنوانين إلا أن ألف ليلة وليلة لا تعتمد عليها في مادتها، ومصادر مائة ليلة وليلة تنتظم مجالا عريضا من الجغرافيا العربية القديمة يسميه القدماء علم عجائب البلاد، وهو ما لم يتوفر في حكايات ألف ليلة وليلة (ينظر، كراتشوفسكي، 1987، ص 163).

الأمر ذاته ينسحب على مجموعة الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة، لقد اعتُقد أنها دونت بين عامي (700 ـ 750) لما يبدو أنه شخصية اعتبارية موصوفة في مقدمة مجموعة الحكايات بالكريم والعالي والسامي، والغرض من التدوين هو التفكر والاعتبار في تقلب الأحوال وانخرام الآمال وسرعة زوال الدنيا، وكل حكاية أو خبر في هذه المجموعة تسرد لكي يبرهن السرد على زوال الدنيا.

تتكون المخطوطة الكاملة لهذه الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة من اثنتين وأربعين حكاية، والمحقق منها ثمان عشرة حكاية؛ لأن المحقق لم يعثر على الحكايات المتبقية، وعلى

ما يبدو من مضمون الحكايات المحققة أنها كتبت في ضوء محتوى حكايات الفرج بعد الشدة كما هي عند أبي القاسم التنوخي في كتابه الفرج بعد الشدة (1994) لاسيما الحكايات الأولى والثانية والخامسة والسادسة والحادية عشر في مجموعة الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة (ينظر هانزفير، الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة، ص 4).

يستند ربط هذا الباحث بين هذه المجموعة من الحكايات وبين حكايات ألف ليلة وليلة إلى تشابههما في حين أنهما مختلفتان، لقد كان بإمكانه أن يفكك مفهوم التشابه الذي افترضه بمفهومي التطابق أو الاختلاف؛ ذلك أن حكايات ألف ليلة وليلة لم تكن تهدف إلى العبرة والعظة بقدر ما كانت تهدف إلى السرد، لقد كانت حكايات ألف ليلة وليلة وجود شهرزاد أكثر مما كانت واجبها، وكان عليها أن تستثير ذاكرتها السردية كي تعرف ما يجب أن تفعل، أو تقول لكي تحافظ على وجودها.

لم يتوقف هذا الباحث عند الربط بين الخرافة والحكاية في ألف ليلة وليلة، بل أعادهما إلى ما اصطلح عليه في المصادر العربية القديمة بحديث خرافة، وأهمية هذا الحديث من وجهة نظره تكمن في أنه «دشن شرعية ظهور الخرافة في الثقافة العربية، وأن بنية هذا الحديث تمثل صورة وافية لبنية الحكاية الخرافية» (نفسه، ص 73).

هذا صحيح إذا كان المقصود الخرافة، أما الحكاية في ألف

ليلة وليلة فلا، في الفصل السابق توقفنا عند الخصائص الصنفية والتكوينية للخرافة التي تميزها عن الحكاية في ألف ليلة وليلة، نكتفي هنا بالقول: إننا قد وقعنا في فترة ما تحت إغراء هذه الفكرة، نعني اعتبار حديث خرافة نموذجا أوليا للحكاية في ألف ليلة وليلة، وقدمنا في ذلك ورقتين (جمعية الثقافة والفنون في الطائف عام 2000، ونادي المعلمين عام 2002)، لقد كان هذا خطأ ممزوجا بسعادة اعترتنا لحظتها لأننا اعتقدنا أننا وصلنا إلى نقطة يسميها فوكو «نقطة لن تكون سوى فراغ» (1987، ص 25)، وما بعدها يصبح انطلاقا منها، وتصبح كل البدايات مجرد استئناف لها أو اختفاء وراءها.

هكذا، وقبل كل شيء، «يرغب الفكر أن يرى في المكان والزمان نقطة تدل على بداية كل شيء، إذا لم يكن لكل شيء فعلى الأقل لسلسلة من الأشياء المركزية، ولكن مثل أوديب قد يكتشف الفكر أن هذه النقطة هي أيضا حيث ينتهي تنتهي الأشياء» (إدوارد سعيد، نقلا عن دومينيك، 2004، ص16).

مع تنامي الوقت تبينا أن الربط بين الخرافة وحكايات ألف ليلة وليلة العجيبة والغريبة، وجعل حديث خرافة نموذجا أوليا لهما يتجاهل عن عمد أو بلا عمد مفاهيم في غاية الأهمية هي مفاهيم الانفصال والعتبة والتحول لصالح مفاهيم التقليد والتأثير والنمو والتطور.

لقد كان دليلنا في ذلك ميشيل فوكو (1987، ص 21 ـ 30) وهو يتحدث عن فكرتين: الأولى هي التخلي عن أن

يصبح التحليل اقتفاء وصدى وإعادة لأصل ينفلت من كل تحديد تاريخي، والثانية هي التخلي عن أن يغدو التحليل تأويلا أو إنصاتا لما قيل من قبل، هاتان الفكرتان ليس لهما من وظيفة سوى تكريس الاتصال اللامتناهي للخطاب.

لعبت فكرة الاتصال تحت صور مختلفة فيما يتعلق بتاريخ الأنواع السردية العربية، فمفهوم التقليد بسمح بالنظر إلى الأنواع السردية بمنظار الوحدة، هكذا ووفق هذا المفهوم تكون حكايات ألف ليلة وليلة خرافة، ومرة تكون حكاية شعبية، ومرة سيرة شعبية، ومرة حكاية شطارية، والمثال البارز هنا هو الباحث المغربي شرف الدين ماجدولين في كتابه بيان شهرزاد (2001).

وفق مفهوم التقليد يختزل اختلاف حكايات ألف ليلة وليلة العجيبة والغريبة، ويرد بكيفية متصلة إلى أصل سابق له هو حديث خرافة، إن مفهوم التقليد يتجاهل حكايات ألف ليلة وليلة العجيبة والغريبة من حيث هي نوع سردي جديد، وينظر إليها من منظار الاستمرارية ويمنحها مع الخرافة والحكاية الشعبية والحكاية الشطارية والسيرة الشعبية وضعا زمانيا واحدا، ويتجاهل التجديدات، وهو أمر لا ينطبق على حكايات ألف ليلة وليلة العجيبة والغريبة.

يضاف إلى مفهوم التقليد مفهوم التأثير، وهو «مفهوم سحري إلى حد يصعب معه تحليله وهو كالتقليد بمثابة السند والأساس لظواهر الإيصال والاتصال» (فوكو، نفسه، ص 21)، ووفق

مفهوم التأثير تصبح حكايات ألف ليلة وليلة العجيبة والغريبة مجرد تطور تدريجي لحديث خرافة، دونما زعزعة هذا التشابه وتحديد التكرار، لا لشيء إلا لأن مفهوم التأثير يخترق المسافات الزمانية والمكانية؛ ليربط بين نوعين سرديين هما الخرافة والحكاية العجيبة والغريبة في ألف ليلة وليلة.

يضاف إلى مفهومي التقليد والتأثير مفهوما النمو والتطور اللذان يعنيان «الإعادة والإرجاع إلى مبدأ واحد» (فوكو، نفسه، ص 22) ووفق هذين المفهومين فإن حكايات ألف ليلة وليلة ترجع إلى حديث خرافة الذي نما وتطور، حديث خرافة الذي نظم حكايات ألف ليلة وليلة العجيبة والغريبة وهو تجاهل فاضح لما تحمله الحياة من قدرة على التجديد في الأنواع السردية.

لقد كانت مفاهيم التقليد والتأثير والنمو والتطور وراء الربط بين حكايات ألف ليلة وليلة العجيبة والغريبة وبين الخرافة، وهي التي حددت نظام تفكير الباحثين القدماء والمعاصرين الذين اشتغلوا على حكايات ألف ليلة وليلة، وخلف هذه المفاهيم تحرك تصورهم عن تشابه الخرافة والحكاية العجيبة والغريبة في السرد العربي. إن مفهومي التشابه والمحاكاة اللذين استند إليهما متلقو الحكاية في ألف ليلة وليلة على أنها خرافة، يكمن في الصميم من تصور عام في الفكر هو مفهوم الاتصال الذي يعني عودة لا محدودة إلى الممهدين الأوائل.

وبناء على مفهوم الاتصال فإن تاريخ نوع سردي كالحكاية

العجيبة والغريبة التي وجدت مرة واحدة وإلى الأبد في كتاب ألف ليلة وليلة، ينحصر في تقدم الحكاية التدريجي من حديث هو حديث خرافة في اتجاه الدقة في حكايات ألف ليلة ولية، ولم يكن الباحثون القدماء والمعاصرون يعترفون بأن تاريخ نوع سردي ما لا ينحصر في تقدمه التدريجي، إنما في تاريخه هو، تاريخه التكويني، وميادين اشتغاله التي تواصل فيها بناؤه واكتمل.

كيف يبرهن الباحثون على عبثية الربط بين الخرافة والحكاية العجيبة والغريبة في ألف ليلة وليلة؟ يبرهنون حينما يتخلصون من مفهوم الاتصال في الفكر، حينما يتخلصون من تنويعات الاتصال المفاهيمية كالتقليد والمحاكاة والتأثير والنمو والتطور، وأن يوظفوا مفهوم الانفصال وتنويعاته المفاهيمية كالعتبة والتحول والتقلب.

إن توظيف مفهوم الانفصال وتنويعاته المفاهيمية، لا يعني القطيعة العدمية التي تشبه القفز في الفراغ، لكنه يعني التأمل بوساطة مفهوم يجعل الباحثين يتأهبون لتلقي حكايات ألف ليلة وليلة من حيث هي نوع سردي جديد، ومن ثم يصبح همهم الأساسي هو التعامل معها على أنها حكايات قائمة بذاتها، وإظهار لماذا يصعب عليها أن تكون غير ما كانت، وكيف انفردت بوجودها، وكيف تميزت باحتلال مكانة لم يستطع أي نوع من الأنواع السردية القديمة أن يشغلها.

الفصل الخامس

المدار وتوليد التأويل

تعد العلاقة بين المدار وبين التأويل فكرة أساسية في عملنا، وسنكون مجبرين في حدود هذا الفصل على أن نكتفي بفحص موجز وسطحي لهذه العلاقة، وسنحاول قدر الإمكان وضع أفكار عامة وضرورية لبحث مبرر ومعقول في هذا الاتجاه.

لقد بات من المعروف الآن أن كل عمل أدبي يتضمن معنى، وأن هذا المعنى لا يتحقق إلا إذا قرئ العمل، سنسمي المعنى الذي يشير إليه العمل الأدبي سواء كان معنى المؤلف أو النص أو القارئ تأويلا، وإذا ما استبعدنا القارئ الذي يتلقى المعنى، فالتأويل مثله مثل العمل الأدبي فريد وغير قابل للتكرار، ويبدو تعبيرا عن موسوعة القارئ التي يتولد عنها، إن كتابا مثل ألف ليلة وليلة يتخذ في كل مرة معنى مختلفا، وبالتالي فله تأويل مختلف، لن يتحقق ما لم ينجزه القارئ.

معنى هذا أن التأويل لا يعني فقط معنى المؤلف أو معنى النص، إنما يعني أيضا المعنى الذي يكونه القارئ ويبنيه، ويستحيل أن يكتمل معنى التأويل إذا ما أغفلنا المعنى الذي

يكونه القارئ، وكما قلنا في حينه، فمعنى المؤلف أو النص ليس إلا مجرد حالتين خاصتين لحقيقة أشمل مفادها أن القراء يكونون المعنى.

إن للعمل الأدبي فضلا عن التأويل، أو بتحديد أكثر ضمن تأويل حكاية ما، مدارا، وكما أوضحنا من قبل، فالمدار هو مبادرات القارئ وفرضياته، وبدهي أن تكون هذه متتالية من المعارف والمعلومات المرتبطة بالحكاية يستحضرها القارئ ولا بأول، وعودا إلى المثال الذي ضربنا أعلاه فكتاب ألف ليلة وليلة اتخذ تأويلات متعددة استنادا إلى مدارات متعددة أي مبادرات وفرضيات قراء مختلفين.

بهذا المعنى فالتأويل بشكل عام هو البحث عن معنى، والمدار هو الجهاز والآلية التي تحقق التأويل، يستحيل طبعا وضع حدود بين التأويل والمدار، فلا تأويل بلا مدار ولا مدار بلا تأويل، بل إنه يستحيل اقتراح مدار لا يفضي إلى تأويل، وبالتالي فلابد للتأويل من أن يرتكز إلى مدار وإلا فإنه سيفقد معناه.

إن أفضل طريقة لصياغة العلاقة المتبادلة بين التأويل والمدار هي التالية: يشكل التأويل المستوى الأعلى لتكوين المعنى وبنائه، بينما المدار هو الذي يغني التأويل ويدعمه، لذلك لا معنى للمدار في حد ذاته؛ لأنه ليس سوى إمكانية.

يتضح التمييز بين التأويل وبين المدار من خلال العلاقة بموسوعة القارئ، لقد سنحت لنا الفرصة في الفصلين الأول

والثاني للحديث عن موسوعة القارئ، ونزيد هنا أن بناء المدار معناه توجه القارئ إلى موسوعته تبعا للعمل الأدبي؛ لكي يحل معارفه ومعلوماته وخبراته في السياق الملائم لها من العمل، ففي مقابل ما يقرأ يضع القارئ مجموعة من معارفه ومعلوماته، وبقدر ما تتعدد وتنتظم يكون المدار أعمق، ويكون التأويل أكثر معقولية.

من وجهة النظر هذه فالمدار لا يوجد في العمل الأدبي، ولا عند المؤلف، ولا حتى عند القارئ، بل هو أثر للتفاعل بين موسوعة القارئ وبين العمل الأدبي، ومن هنا فالمدار يشبه شرارة لا تندلع إلا عند احتكاك موسوعة القارئ بعمل ما.

لقد قيل الكثير عن التفاعل بين القارئ وبين العمل الأدبي، لكننا هنا لا نسعى إلى عرض أفكار ذات صبغة تاريخية. يكفي أن تلك الأفكار ستقدم لنا إذا ما عرفنا كيف نقرؤها ونشغلها توضيحات وإرشادات عن أن التأويل الذي لا يأخذ المدار بعين الاعتبار، وأن القارئ الذي يبذل ما في وسعه لتحييد موسوعته، لن يستطيع تزويد التأويل بدعم المدار.

ليس لنا لكي نقتنع بأن التأويل ينطلق أساسا من المدار، إلا أن نستوعب ذلك في مثال سبق أن عرضناه مرتين، هو ألف ليلة وليلة، وبالرغم من مجموعة متكاملة من الأفكار التي سينطوي عليها استيعابنا، إلا أننا نعتقد أن الاستيعاب الذي سننجزه، سيبقى عند حد ما غامضا إلى أن يتضح في فصول أخرى قادمة.

ليس هناك ليلة ثانية بعد الألف في كتاب ألف ليلة وليلة؛ إذ ينتهي الكتاب في الليلة الحادية بعد الألف، وقبل أن نعرض الاستيعاب الذي وعدنا به، نود أن نشير إلى تأملات الباحث عبد الفتاح كيليطو البديعة في دراسته المعنونة بخزانة شهرزاد، تلك الدراسة التي نشرها في كتابه العين والإبرة (1995، ص 15/ 25)، ومنذ قرأناها ونحن نفكر في أنها دراسة جديرة بأن نواصل ما بدأته.

يتحدث كيليطو في فقرة من أجمل فقرات الدراسة عن الليلة الأخيرة في كتاب ألف ليلة وليلة قائلا: " الليلة الخنثوية؛ لكونها كما يقول النص أبيض من وجه النهار، هذه الليلة تعد نهارا لا مثيل له، إنها بلا فجر ولا غد، لا داعي لترقب النهار الموجود هنا مسبقا، والباهر أكثر من أي وقت مضى، لقد جعلت النهار وهي تستأثر بنوره عديم الجدوى، إذ لن يحدث ظهوره أي قطيعة ولا أي اختلاف، عند انعدام النهار ينعدم الليل، ولن يكون ثمة سوى زمن معلق بين نهار وليلة، بين الذكوري والأنثوي، مما يؤدي إلى المؤالفة بين مبدأين متضادين، تضع الليلة الحادية بعد الألف بوصفها ترفا وهاجا وانحرافا عجيبا نهاية للانحراف الكبير الذي سبق الليلة الأولى، هكذا يعود النظام الذي أخل به جنون ملك إلى نصابه، لكن هاهو اختلال كوني يظهر للوجود؛ إذ يمتزج الليل بالنهار، وبهذه التحفة، بهذا الإشراق المفاجئ يختتم الكتاب " (ص 25).

لقد أوردنا الفقرة كاملة لجمالها ولأهميتها الاستثنائية التي تنطوي عليها المفاهيم التي عبر عنها كيليطو من أجل فهم إبداع كتاب ألف ليلة وليلة، فالنهاية التي وصل إليها كتاب ألف ليلة وليلة نهاية للانحراف، وإعادة للنظام إلى الكون، لكن في الوقت ذاته هي نهاية أظهرت إلى الوجود خللا كونيا آخر؛ ربما لكي تظهر إشراقة مفاجئة أخرى لوجود آخر.

يعد هذا التأمل حاذقا، ويمكننا أن نقول ونحن نحول لغة كيليطو المتأملة إلى مفاهيم، مفهوم البداية حيث الانحراف الذي حدث قبل الليلة الأولى، ومفهوم النهاية حيث إعادة النظام بعد الانحراف، ومفهوم البداية الجديدة للوجود الذي عبرت عنه الليالي بصورة بديعة.

إن مفاهيم كالبداية والنهاية مفاهيم سردية، فالسرد يبدأ بحدث محرك يختل معه التوازن، وينتهي حينما يعود التوازن، هكذا بدأ كتاب ألف ليلة وليلة بملك أخل بتوازن الحياة ليعود ذلك التوازن بعد ألف ليلة وليلة من السرد المتواصل.

الإشراق المفاجئ الذي يتحدث عنه عبد الفتاح كيليطو في ختام كتاب ألف ليلة وليلة يتضمن بمعنى ما إشراقات أخرى مفاجئة على مستوى علاقات الكتاب التخييلية بالكون والحياة والإنسان، فبداية كتاب الليالي تجعلنا نفكر في بدايات أخرى، ومن ثم فلا يوجد مهرب من جدل البداية على مستوى الواقع والخيال.

هنا، ولكي نبني المدار سنهتم بما يسبق كتاب الليالي وبما

يعقبه، بالعلاقة التي يمكن أن تؤول بين كتاب في الحكايات وبين الكون والحياة والإنسان، فحينما بدأ الكون والإنسان، حينما بدأت الحياة كانت النهاية في انتظارها مثلما كانت في انتظار نهاية الكتاب، فالنهاية سميت بذلك لأن البداية هي التي خلقتها، نهاية الكون والحياة والإنسان مثلما هي نهاية كتاب.

ونحن نهتم بهذه العلاقة، لا ينبغي أن يفهم من اهتمامنا أن كتاب ألف ليلة وليلة كتاب يحاكي الكون أو يقلده؛ ذلك أن إبداعا مثل إبداع ألف ليلة وليلة لا يهتم بمحاكاة الكون أو تقليده، فالكون لا يحبذ محاكاته أو تقليده من قبل حكايات عجيبة وغريبة، ولا يستطيع سوى كون آخر مثل كتاب ألف ليلة وليلة أن يأخذ مكانه، هذان الكونان: الكون بمعناه الوجودي، وكتاب ألف ليلة وليلة يتبادلان التعريف، ويؤول أحدهما الآخر.

قبل أن يبدأ كتاب ألف ليلة وليلة اعتاد الملك شهريار أن يأخذ من مملكته بنتا ليزيل بكارتها ويقتلها من ليلتها (بولاق، ج1/ 4) واستمر سلوكه هذا ثلاث سنوات حتى لم يبق في مملكته أي بنت تتحمل الوطء " فقد ضج الناس وهربت بناتها " (ج1/ 4).

لا يقول لنا الكتاب أين هرب الناس، لكن الفعل (ضج) يبين حالتهم؛ فهو يشير إلى جلبتهم وصياحهم وشغبهم وجزعهم من شيء غلبوا عليه (ابن فارس، 1991، جـ3/

359)، واستغاثتهم وفزعهم وقسرهم على شيء ما (ابن منظور، 1992، جـ2/ 132)، والصورة الملموسة لهذا كله هي صورة عماء وفوضى اعترت مملكته.

استمر العماء والفوضى ثلاث سنوات، وإذا ما أخذنا في الاعتبار أن الكتاب يتكون من ألف ليلة وليلة، فإن ما قبل الكتاب يساوي تقريبا ما بين الليلة الأولى والأخيرة منه، وفي زمن كانت الفوضى تتقدم ثقيلة في مجراها على الناس، ظلت شهرزاد تسجل في ذاكرتها حوادث كتبها الألف، فقد قرأت في هذه الفترة التاريخ والأخبار، وجمعت فيها ألف كتاب من كتب الفلاسفة والمؤرخين والإخباريين والكيميائيين والفلاسفة (ج1/ 5)؛ لتختار منها ما ستحكيه لشهريار.

لقد وجدنا عند بورخيس في قصته مكتبة بابل (1987، 53-59) ما يوضح فكرة الضرورة والتعدد التي تعطي لكتاب ألف ليلة وليلة صورته التي نعرفها عليه الآن، ففي قصة مكتبة بابل يوجد لكل كتاب مكانه الحقيقي، مكان يبدو فيه هذا الكتاب عنصرا ينتمي إلى مجموعة من الكتب الموجودة معه، والكتاب من حيث هو حكاية لا يوجد في الهيئة التي نعرفها إلا لأنه يرتبط ضمنيا بمجموع كل الكتب الممكنة.

يرتبط وجود كتاب ألف ليلة وليلة كما روته شهرزاد ضمنيا بمجموع الكتب الألف التي قرأتها في فترة الفوضى التي سادت مملكة شهريار، لقد وجد كتاب ألف ليلة وليلة عبر تعدده الممكن خارج ذاته، أي في علاقته مع الكتب التي

قرأتها شهرزاد، وفي ذاته أيضا؛ فكتاب ألف ليلة وليلة من حيث هو مجموع حكايات يشبه مكتبة من مجموع الكتب التي اعتمد عليها.

يقول فوكو (1978، ص23): «حدود كتاب ما من الكتب، ليست واضحة بما فيه الكفاية، وغير متميزة بدقة: فخلف العنوان، والأسطر الأولى، والكلمات الأخيرة، وخلف بنيته الداخلية وشكله الذي يضفي عليه نوعا من الاستقلالية والتميز، ثمة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى».

هكذا إذن فحدود كتاب ألف ليلة وليلة غير واضحة، فخلف عنوانه، وخلف لياليه الألف وليلة وخلف حكاياته الداخلية العجيبة والغريبة، خلف شكله الذي يضفي عليه نوعا من الاستقلالية والتميز، ثمة منظومة من الإحالات إلى كتب وحكايات قرأتها أو سمعتها شهرزاد.

وفق هذا التصور فقد وجد كتاب ألف ليلة وليلة من وجود سابق مكتوب، فحكاياته جمعت من كتب تاريخية وفلسفية سابقة على وجوده، وكان على شهرزاد لكي يوجد كتاب ألف ليلة وليلة، أن تعود إلى كتبها الألف في التاريخ والجغرافيا والفلسفة والشعر والكيمياء؛ لكي تبحث فيها عن حكاية عجيبة أو حادثة غريبة،مما جعل كتاب ألف ليلة وليلة فعالية مستمرة من إنتاج المكتوب.

لقد قرأت شهرزاد ألف كتاب لتبرهن على وجود العالم،

وهذا يشبه بشكل ملموس فكرة وجود الكون، فأول ما خلق الله القلم (ابن إياس، 1990، ص3)، والحروف (القاضي النعمان، ص36)، ثم كتب الله نسخة العالم من أوله إلى آخره في اللوح المحفوظ، ثم أخرج الوجود وفق تلك النسخة، فالعالم الموجود موافق لنسخة اللوح المحفوظ (الغزالي، 1992، ص21)، وما زال الله يعود إلى ذلك اللوح مائة مرة في اليوم، وفي كل مرة يمحو ما يشاء ويثبت، يحيي ويميت، يعز من يشاء ويذل من يشاء (ابن إياس، سابق، ص3).

يأخذ كتاب ألف ليلة وليلة والكون من هذا التشابه كل دلالتهما الممكنة، فإن يحدث شيء ما فيهما فليس في نهاية المطاف سوى انعكاس لرهان المكتوب في اللوح المحفوظ وفي الكتب الألف، لقد أنجز الكون وكتاب ألف ليلة وليلة على ما هما عليه؛ لأنهما لم يعطيا أكثر من ذلك، ووجود أدنى تحريف في المكتوب الأصلي ينتج عنه عدم الملاءمة، ذلك أنهما لا يحدثان إلا بمقدار ما هو مكتوب في الأصل، واستدعاءات شهرزاد المستمرة للمكتوب الأصلي تتردد في بداية كل ليلة (بلغني)، الكلمة التي تشير إلى أنها لا تؤلف الحكاية، بل تنقلها من أصل وجد من قبل.

كذلك هو الكون يقتات على ما هو مكتوب سلفا؛ فكائناته ومخلوقاته ما هي إلا فعالية مستمرة لكتاب وجد من قبل، ويمكننا تقديم دليل شفاف هو ما نعبر عنه بالقدر المكتوب قبل أن نعيش لحظات حياتنا، لقد وظف كتاب ألف ليلة وليلة هذا

الإجراء (القدر) المتعلق بوجود الكون في سير شخصياته عبر عبارة متداولة في الكتاب هي «المكتوب على الجبين لازم تراه العين»، في الفصل القادم سنفصل هذه الفكرة، يكفي أن نقول هنا: إننا، نحن البشر وشخصيات كتاب ألف ليلة وليلة لسنا إلا إعادة إنتاج مكتوب ومحرر منذ الأزل.

لقد سبق الليلة الأولى من كتاب ألف ليلة وليلة مجزرة تحدثنا عنها فيما سبق، وكذلك سبق وجود الكون، ينقل إلينا القرآن الكريم تساؤل الملائكة قبل الخلق: «قالوا أتجعل فيها من يفسد فيها، ويسفك الدماء» (البقرة / 30)، قيل: لقد علموا أن ذلك كائن ممن رأوا قبل آدم حينما سفكت الدماء (ابن كثير، ج1/ 72)، وقيل أتجعل فيها من يكون فيها مثل الذين كانوا فيها يسفكون فيها الدماء (الطبري، 1991، ج 1/ 62).

هكذا إذن يسكن كتاب ألف ليلة وليلة حنين لمغامرة الكون لكي يوجد، كون وكتاب يوجدان من كتب أزلية وبعد مجازر رهيبة، ويشرعان في الحياة وهما مطوقان بالغموض، لقد أهبط البشر وشعروا أنهم ضائعون في هذا الكون اللامتناهي (الطبري، سابق، ج1/ 79)، وكذلك يشعرون بأنهم في طور الضياع وهم في كتاب ألف ليلة وليلة، يستطيعون الدخول إليه مثلما دخلوا في الكون، لكنهم يشعرون أنه كتاب لامتناه (بورخيس، 1999، ص70).

غير أن هذا الشعور الذي اعترى البشر يشعر أيضا برحابة

ما ينطوي عليه كتاب ألف ليلة وليلة من إمكانات الحياة للقارئ، وما ينطوي عليه الكون من إمكانات الحياة للبشر، وبهذا المعنى تحديدا تكون البداية، بداية الكتاب وبداية الكون.

يجدد غادامير (2002، ص22) ثلاثة معان لمفهوم البداية، البداية بالمعنى التاريخي فأن نعرف بداية شيء ما يعني أن نعرفه في نشأته الأولى، في المرحلة الأولى من حياة الوجود الإنساني، والبداية بالمعنى الانعكاسي في ما يتعلق بانعكاس البداية في النهاية، والبداية من حيث هي لا تعرف سلفا أي طريق تسلكه.

ونحن نستعين بالمعنى الثالث لمفهوم البداية؛ ليعيننا على إقامة شبه بين الكون وكتاب ألف ليلة وليلة فإن البداية تظهر الشبه على نحو مباشر، فاقتران شهرزاد بشهريار يشير إلى شيء لم يتحدد بعد (حياة أو موت)، وتواطؤها مع أختها دنيا زاد على أن تسرد حكاياتها، لم يحدد باتجاه أي نهاية (يقتلها أو يعفو عنها)، وكذلك فهبوط البشر على الأرض يشير إلى ما تشير إليه بداية كتاب الليالي، فالتعبير ببداية الوجود يشير إلى وجود لم يتحدد بعد بهذا المعنى أو ذاك، والتعبير بالليلة الأولى لا تحدد باتجاه هذه النهاية أو تلك، مما يعني أن احتمالات عديدة تبقى ممكنة أمام الكتاب والكون.

هنا ولأننا نعرف الآن أن شهريار لم يقتل شهرزاد بسبب ما بدأته من سرد الحكايات العجيبة والغريبة وإن كانت فيما بعد

ستموت موتا طبيعيا، ولأننا نعرف أيضا أن الحياة استمرت في الكون وإن كانت كائناته ومخلوقاته ستموت، يمكننا أن نمسك الخيط الذي يشبه فيه السرد في كتاب ألف ليلة وليلة الحياة التي يعيشها البشر في الكون، «فكون الحياة ذات صلة بالسرد أمر معروف، وقد تكرر قوله كثيرا؛ فنحن نتحدث عن قصة حياة لنصف التواشج بين الميلاد والموت» (بول ريكور، 1999، ص39).

لقد حلل بول ريكور (ص49/ 51) قابلية السرد فيما ندعوه الحياة، وسند السرد الذي يجده في تجربة الحياة، وتوقف عند أفكار يهم موضوعنا منها: أن السرد يكمن في بنية الفعل الإنساني وعنائه، وأن هناك خاصية ما قبل سردية للتجربة الإنسانية في الحياة، وبذلك يحق لنا من وجهة نظره الحديث عن حياة الإنسان بوصفها حكاية في طور الولادة، وكذلك الحياة بوصفها نشاطا وبحثا عن سرد، كل هذا الجدل لكي يثبت أن السرد كالحياة يعاش ويروى.

كيف يعاش السرد ويروى؟ يجيب بول ريكور بأنه يعاش على نحو متخيل (ص49)، لكننا لو فتحنا كتاب ألف ليلة وليلة لوجدنا الشخصيات تعيش لتسرد ما عاشته، ومن ثم فالشخصيات لا تعيش ما تسرده على نحو متخيل، وإذا ما اعتبرنا أن السرد حقيقي ضمن نطاق العالم الممكن لأي سرد (إيكو، 19988، ص95)، فإن بعض شخصيات كتاب ألف ليلة وليلة تسافر لكي تعيش حكاية تسردها.

يكمن الفرق بين ما يحكى وما ولد الحكي في العيش، لقد سافر سندباد سبع مرات إلى أمكنة بعيدة ونائية، وكل سفرة تنتهي بالعودة إلى بغداد، يبتعد سندباد عن بغداد لكي يعيش حكاية عجيبة وغريبة، ويعود لكي يسردها، وحينما توقف عن عيش الحكايات توقف عن سردها، وبالتالي فقد توقف عن السرد لأنه توقف عن عيشه.

غير أن ما قلناه قبل لحظة لا ينبغي أن يؤخذ على إطلاقه، فأحيانا تسافر الشخصيات في كتاب ألف ليلة وليلة لا من أجل أن تعيش حكاية، بل من أجل أن تسمع آخرين عاشوا حكايات يروونها ومن أجل أن تكرر سردها على آخرين، الأمر نفسه مع الحياة، يولد الإنسان، ويرى الآخرين يعيشون وبدوره يكرر عيشهم ويحاكيه، لقد فرق كيليطو (1993، ص17) بين راويين، الأول راو خالص لم يشارك في أحداث الحكاية التي يرويها (لم يعشها)، والثاني راو خالص شارك في أحداث الحكاية (عاش الحكاية).

سنتطرق الآن إلى مظهر آخر من التشابه، فحكمة أفلاطون القائلة إن «الحياة بلا عناء لا تستحق أن تعاش» (استشهد بها بول ريكور، ص39) تنطبق على شخصيات كتاب ألف ليلة وليلة، مثلما تنطبق على البشر في الحياة، فالفعل والعناء مكتوبان أعلى أعينهم، مثلما هما مكتوبان أعلى أعين شخصيات ألف ليلة وليلة.

سنوات العمر قصيرة في الكون وفي كتاب ألف ليلة وليلة،

كما أن مدة حياتهما وجيزة، ومع ذلك فكل شيء فيهما يستحق العناء، غير أن الفعل والعناء ليسا من دون نهاية، فالبشر سيموتون، وشخصيات ألف ليلة وليلة سيأتيهم هادم اللذات ومفرق الجماعات، الجملة الأثيرة التي تختم كل حكاية.

لأن الإنسان يفعل ويعاني، فمن حسن حظه أن الحياة لن تستمر إلى الأبد، ومثلما انتهى كتاب ألف ليلة وليلة بليلة «لونها أبيض من وجه النهار» (ج 2/ 619)، ومن ثم لا داعي لترقب الأيام والليالي بعد ذلك، ستكون اليوم الأخير للحياة والكون مشابها لها، «فقد سمى الله يوم القيامة يوما عقيما؛ إذ كان يوما لا ليلة بعده» (الطبري، 1991، ج 1/ 22، وكذلك ابن منظور، 1992، ج 12/ 413).

هكذا يعيش البشر ويموتون في الحياة، مثلما يعيشون ويموتون في كتاب ألف ليلة وليلة، لقد عاشوا وماتوا مثلما هم عليه؛ لأنهم لم يعطوا أكثر أو أقل من ذلك، يعيشون في حكايات كتبت قبل أن تروى، حكايات مكتوبة فوق حواجبهم ولا يروونها، وإذا ما أخذنا في الاعتبار كتاب اللوح المحفوظ، وكتب شهرزاد الألف، فإن حكايات البشر في الكون وحكاياتهم في كتاب ألف ليلة وليلة مسجلة في كتب أصيلة، هي منبع ومصدر لكل ما يتم إنتاجه فيهما.

لا تستطيع الحياة أن تكون غير الحياة؛ وكذلك لا يستطيع كتاب مثل ألف ليلة وليلة أن يكون غير ذلك، فكل شيء فيهما

مسجل ومنقوش في كتب لامرئية وغير مقروءة، تلك الكتب التي تعمل على إنجاز البشر والحكايات التي هي حكاياتهم، ومن ثم فكل ما ينكتب في الكون وفي كتاب ألف ليلة وليلة ليس سوى إنتاج لهذه الكتب الأصول التي حررت منذ بدء الزمن. هكذا يفرض المكتوب ذاته أولا وأخيرا، بدءا وختاما على الكون الذي نعيش فيه وعلى كتاب ألف ليلة وليلة (كيليطو، 1995، ص100، بتصرف).

الفصل السادس

المدار وتوسيع مسار التأويل

كيف يوسع المدار التأويل؟ سبق أن عرفنا أن المدار مسؤولية فردية، وأن التأويل معرفة جديدة تكونت إثر عمليات تأخذ في اعتبارها معرفة القارئ القديمة، ومفهوم المدار هو الذي يساهم ويدعم في تكوين المعنى أي التأويل، لكن ما التأويل؟ إنه المعنى الذي يكون ويبنى، بعد أن يتشكل ويحدد بالمدار، هذا هو تعريفه البسيط والأقل دقة.

من وجهة النظر هذه يحتوي التأويل على وجهين: المعلومات والمعارف (موسوعة القارئ)، وما ينظم موسوعة القارئ بحيث يجعل ما تضمنته ذا معنى (المدار)، لذلك فالحديث عن التأويل يلزم أن يأخذ بعين الاعتبار هذين الوجهين، لأن تكوين المعنى يجري فيما بينهما.

إن أي حديث عن التأويل يلزم أن يتقبل إمكانية معارف يفصح عنها القارئ، وأن تتمتع هذه المعارف في بدء وجودها لآلية تنظمها، وإذا كنا هنا نعطي الأهمية للمدار لنؤكد به أهمية مبادرات القارئ، فإننا أيضا نؤكد به على أن ما هو

جوهري وأساسي في التأويل يكمن فيما يدخله القارئ، وبالتالي لا يصير التأويل تأويلا إلا من حيث هو نتاج ما يعرفه القارئ بالفعل.

سوف نخصص الفصل الأخير للكيفية التي يتحكم فيها تصور طبيعة المعنى في تشكيل المدار، وما يهمنا هنا هو أن نبذل ما في وسعنا لصياغة وجهة نظرنا الخاصة بالكيفية التي يوسع فيها المدار مسار التأويل، لقد تحدثنا في الفصل السابق عن الروابط العميقة بين كتاب ألف ليلة وليلة وبين الحياة إلى درجة أن حكاياته تتعدى مجرد كونها حكايات إلى ترتيب مسائل تتعلق بالكون والحياة، وكيف يمكن أن يشبه كتاب الكون ويكونان مدارا واحدا لمفاهيم كالولادة والعيش والموت، وفي هذا الفصل سنوسع مسار التأويل الذي بدأناه هناك.

على سبيل البداية، بين السفر وبعض الأشياء التي نعرفها شبه واضح، ومقارنة السفر بهذه الأشياء يمكن أن تجعل للسفر معنى مختلفا، فالسهم الذي لا يفارق قوسه لن يصيب، والأسد الذي لا يتحرك سيموت جوعاً، والترب (الذهب الذي لا يغادر التراب لن يكون مادة نبيلة تكتب به الحكايات العجيبة والغريبة، والبدر الذي لا يأفل لن يكون بدراً يخلق إحساساً بالانتظار فيترقبه الناس كل مساء، كما أن الماء الراكد هو بالضرورة ماء فاسد، هذه المقارنة نظمت شعراً تمثل به الوزير نور الدين كي يستطيع أن يفسر ـ أو يتخيل أنه

يفسر ـ سفره من الغرب إلى الشرق. لكن لماذا قرر السفر؟.

أخوان شرعا في تقرير المستقبل: أن يتزوجا في ليلة واحدة وأن ينجبا في اليوم ذاته. الأخ الأول هو نور الدين الذي توقع أن ينجب ذكراً، والثاني شمس الدين الذي توقع أن ينجب أنثى، وكي يضمنا استمرار العائلة قررا أن يزوجاهما، لكنهما اختلفا على المهر إذ وجده نور الدين مبالغاً فيه، ومن واجب أخيه أن يقدمها هدية لابنه، وبعد جدل أقسما ألا يزوجا هذين اللذين لم يولدا بعد.

تخاصما فغادر نور الدين القاهرة، وأوكل أمره إلى القدر الذي وجه بغلته إلى البصرة، وفي ميدانها يبصره وزير البصرة، فيرى عليه سيمياء الوزارة فيحتضنه، ويقدمه إلى ملك البصرة على أنه ابن أخيه بعد أن زوجه ابنته الوحيدة، وأخيراً يعهد إليه ملك البصرة بالوزارة، ومن هدايا هذا الملك يجمع نور الدين ثروة معقولة.

في الوقت الذي جرت فيه مراسم زواج نور الدين في البصرة،كانت مراسم زواج أخيه شمس الدين قائمة في القاهرة، وبعد تسعة أشهر أنجب شمس الدين بنتاً سماها ست الحسن، في اللحظة التي أنجب فيها نور الدين ولداً سماه حسناً سيحدثه نور الدين فيما بعد، وهو على فراش الموت بما جرى بينه وبين أخيه، ثم يموت فيرث حسن الثروة والوزارة.

لم يباشر حسن ابن نور الدين الوزارة التي أعطيت له، فولى سلطان البصرة وزيراً جديداً، وبالرغم من إعجاب

السلطان بحسن وحبه له، إلا أنه أمر وزيره الجديد بالحجر على أموال حسن، فالسلطة وإن أعجبت بأحد أو أحبته إلاّ أنها ـ في النهاية ـ لا تحب ولا تعجب بأحد.

هربا من الوزير الجديد لجأ حسن إلى مقبرة أبيه، وهناك باع تجارته إلى يهودي بعقد مكتوب، ومن هذه المقبرة يحمله عفريت إلى القاهرة؛ كي ينقذ ابنة عمه بعد أن زوجها سلطان مصر سائساً أحدب، وبعد ليلة يتزوج فيها ابنة عمه يعود به العفريت، لكن شهاباً يصيب العفريت فيسقط حسن في دمشق، وهناك يتكفل به طباخ مثلما تكفل وزير البصرة بأبيه.

فيما بعد يتعرف شمس الدين زوج ابنته الحقيقي ـ ابن أخيه ـ من عقد البيع الذي نسيه حسن، فيصمم خطة محكمة؛ كي يتعرف مكانه، لا سيما أن ابنته أنجبت ولداً سموه عجيباً، وبإذن وتوصية من سلطان القاهرة يسافر شمس الدين إلى دمشق ومن هناك إلى البصرة ليصطحب زوجة أخيه نور الدين.

في طريق العودة يمرون بدمشق لشراء بعض الهدايا، فتتعرف زوجة أخيه ابنها من طبخة لا يتقنها إلا هما ـ الأم وابنها ـ فيصطحبونه في صندوق مغلق، وبعد سلسلة من الحوادث لا يعلم حسن أي جزء يتصل بالحلم، وأي جزء يتصل بالواقع، يلم شمل العائلة ويقيم الجميع في القاهرة إلى أن أتاهم هادم اللذات ومفرق الجماعات (بولاق، جـ1/ 54 ـ 73).

نلاحظ من هذا العرض الأولي، أن كل شيء يحدث

بصورة لا تصدق، فالأحداث تنساب بهدوء كالماء في مجراه، والقرارات تتم بلا مناقشات ولا جدل، والشخصيات قادرة على أن تجول وتحط في أي ظرف وبأي شيء، على ظهر عفريت أو بغلة، أو في صندوق مغلق.

غير أن قراراً واحداً يتخذ بعد مناقشات وجدل عظيم، وهو عدم تزويج هذين اللذين لم يولدا بعد وبما أن هذا القرار ـ قرار الزواج ـ مشروع متروك للقدر، قرار يتعلق بتدبير يتجاوز إرادة الإنسان، فقد كان قراراً ضد القدر المكتوب الذي ينجز شؤون المستقبل.

لكي يتحقق هذا القدر رغماً عن كل معارضيه، فلا بد أن يرتبط بأكبر عدد ممكن من العناصر التي تحقق حدوثه، فلكي ينجز القدر ذاته، يتوسل بمجموعة من الأدوات هي ذاتها التي تكون حكاية الوزيرين نور الدين وأخيه شمس الدين.

هنا بإمكاننا أن نقدم المدار الذي سيقود تحليلنا. و هو أن القدر يقود شخصيات الحكاية، وأن وجود هذه الشخصيات وتصرفاتها هما اللذان يخلقان الحكاية في الوقت الذي لا وجود لهذه الشخصيات ولا تصرفات إلا ما يمنحه لها القدر. ترى لماذا القدر ولم يكن شيئاً آخر؟

كي نجيب عن هذا السؤال، سنقدم مبررات بعضها يتعلق بهذه الحكاية التي سنعيد سرد تفاصيلها بما يتناسب مع المدار الذي اقترحناه، والبعض الآخر يتعلق بكتاب ألف ليلة وليلة، لنصل أخيراً إلى مبررات تتعلق بما تنتمي إليه الحكاية

والكتاب، الأمر هنا يتعلق بالغريب والعجيب كما يتعلق بالسنن الثقافية التي تغذي كتاب ألف ليلة وليلة.

فيما يتعلق بهذه الحكاية فقد كانت حصيلة الأقدار التي اشتملت عليها مثيرة للانتباه، إضافة إلى أن القدر أرتبط فيها بأكبر عدد ممكن من الألفاظ التي أحالت إليه، كما ارتبط بأحداث سنعتبرها شكلاً من أشكال القدر كالنوم وأمر السلطة من حيث إنهما قدران لا يستطيع أحد أن يقف ضدها، وكي نكون دقيقين سنقدم هذه المعطيات من الحكاية:

أ ـ القدر قوة لا يقبل إلا بقوانينه الخاصة، وكل منطق لا يكون منه سيفشل عند التطبيق، وكي ينجز القدر في هذه الحكاية المشروع المتروك له وحده (زواج ابني الأخوين) يرد بلفظه عدة مرات: أول مرة حينما فكر الأخوان في الزواج، والمرة الثانية حينما تزوجا في ليلة واحدة من غير أن يعلما، والمرة الثالثة حينما توجه حسن إلى قبر أبيه في مدينة البصرة، والمرة الثالثة حينما نزل دمشق.

ب ـ الحكاية مفخخة بما يحيل إلى القدر أو يشير إليه وتحديداً الألفاظ: اتفق و إرادة الله و حوله والتوكل عليه وأخيراً وافق الأمر. و المهم هنا أن لحظات هذه الألفاظ يقع فيها أحداث غير متوقعة، وغير محسوبة من وجهة نظر الواقع، لكنها تناسب القدر المكتوب كي يشرع في الحركة لينجز المشروع المتروك له وحده.

ج ـ كي ينجز القدر ذاته في هذه الحكاية، فإنه يمارس

دوره تحت أشكال مختلفة، إذ مارسه أولا تحت شكل النوم، ومارسه ثانياً تحت شكل الموت، أما الممارسة الثالثة فتحت شكل السلطة.

فيما يتعلق بكتاب ألف ليلة وليلة يتحكم القدر في شخصيات حكاياته، فعلى سبيل المثال فالقدر هو الذي يرميها في المدن (مجـ 1 / 46) وهو الذي يوصلها إلى البساتين (جـ 1 / 115) وهو الذي يدبر لها وسائل النقل لتسافر أو تهرب (مجـ 1 / 152) وكل ما يحدث في ألف ليلة وليلة يكاد يكون قدرا يجري بما حكم الله (جـ 1 / 135) بل إن بعض الشخصيات سميت بما يشير إلى القدر مثل الاسم (قضى فكان) التي سميت بها إحدى الشخصيات (جـ 1 / 181).

إن عبارة «المكتوب على الجبين لازم تشوفه العين» التي تشيع في حكايات ألف ليلة وليلة تركز على القدر وعلاقته بالكتابة والجبين، وإزاء هذه العبارة نشعر بحيرة، لاسيما حين نفكر في أن تصرفات شخصيات كتاب ألف ليلة وليلة ورحلاتها وتفاصيلها هي حصيلة لهذه العبارة المكتوبة أعلى أعينهم، وأيا كانت حيرتنا فإن ما يحدث للشخصيات تقاس أهميته وتكثر معانيه، استناداً إلى ما هو مكتوب أعلى أعينها التي لا ترى ما هو مكتوب أعلاها.

وخلافاً لعبارة ترد في ألف ليلة وليلة هي (لي حكاية لو كتبت بالإبر على آماق البصر، لكانت عبرة لمن اعتبر (جـ 1 / 7، 21، 31، 185)، العبارة الأثيرة التي يوظفها رواة

الحكايات في ألف ليلة وليلة وهم يشرعون في حكي مصائبهم، تكون عبارة «المكتوب على الجبين لازم تراه العين» إجراء ختامياً للحكاية المروية، فهي لا تثير القارئ، ولا تشد انتباهه مثلما هي العبارة الأولى، لكنها تعمل بخفاء، ومن غير أن تقال بلفظها، كي تحدد مصير الشخصيات وتتحكم في تصرفاتها لضمان إنجاز القدر المكتوب.

من هنا فعبارة (المكتوب على الجبين لازم تشوفه العين) تنشئ الحكاية وتنظمها وتديرها في حكايات ألف ليلة وليلة، مثلما هو الأمر في حكاية علاء الدين أبي الشامات (جـ 1 / 416) أو حكاية الحمال والبنات (جـ 1 / 25) أو ما حدث بين شركان وضوء المكان (جـ 1 / 99) أو في حكاية تشبه حكايتنا هي حكاية قمر الزمان ابن الملك شهرمان (جـ1 / 344) وحتى في حكايات الوحوش والطير (جـ1 / 304).

من هذه الزاوية فشخصيات ألف ليلة وليلة لا تعيش أو تتحرك أو تموت إلا بما كتبه القدر، وهي في ذلك تمثيل ثقافي لما تعتمده الثقافة التي تنتمي إليها؛ ذلك أن القدر من سنن المجتمع الثقافية الذي نشأت فيه، فما يحدث بالضرورة، أو ما هو متوقع أو ما يتكرر كل يوم، يبقى شيئاً غامضاً وملتبساً، ووحدة القدر الذي يستطيع أن يدشن هذا الذي حدث أو سيحدث، وبالتالي ووفق هذه السنة الثقافية، فإننا وكل الكائنات الأخرى لا نولد من أرحام أمهاتنا، بل من رحم القدر، مثلنا في ذلك مثل شخصيات كتاب الليالي الذين

يولدون ويتصرفون وفق هذه العبارة التي تحوي داخلها برنامجاً مكثفاً لما سيقوم به الإنسان.

عندما نقرأ هذا الحديث «إن أول ما خلق الله القلم فقال له أكتب فقال ما أكتب؟ فقال أكتب القدر وما هو كائن إلى الأبد (المسعودي، 1966، ص 26، الطبري، 1991، ص 28، ابن إياس، 1990، ص 3)، يغمرنا شعور بأننا لن نستحوذ على حياتنا، ولن نقتطع منها جزءاً رقيقاً وصافياً نتحكم فيه كما نشاء؛ لأن القلم قد سجل كل الأشياء، الأشياء التي سحرتنا؛ أو التي أعجبتنا؛ أو التي ستجعلنا ننفعل أمامها؛ أو التي تعطي لحظات حياتنا متعتها.

منذ أن خط القلم الأول على الصحف الأولى، لن يعود لنا الحق في أن نتصرف، أو ننفعل أو نحب أو نكره، أو نترك أثراً دائماً أو عابراً من تصميمنا الخاص، فنحن نبدأ في اللحظة التي كتب فيها القلم دخوله إلى اللوح المحفوظ، وفيما بعد ستجف الأقلام وترفع الصحف.

لقد «كتب الله نسخة العالم من أوله إلى أخره في اللوح المحفوظ ثم أخرجه إلى الوجود على وفق تلك النسخة (الغزالي جـ3 / 21)، وهكذا خلقت حياة العالم من لوح منقوش عليه ما سيحدث، وبما أننا ننتمي إلى هذا العالم، فلم يبق لنا شيء ما نعتبره رسالتنا الشخصية؛ كي نعيش من أجلها، إننا بريئون؛ لأننا لم نكن نعرف أن هناك كتاباً يفرض فيه المكتوب ذاته أولاً وأخيراً.

فيما بعد أعلمتنا الأديان أن هناك من هو جالس على العرش، كي يقدر الأمور مسبقاً، وعندما عرفنا ذلك وعينا ضعفنا فلم نتصد ولم نثر، بل استرسلنا في ضعفنا وأنسبنا كالماء الهادئ في مجرى القدر، وبما أن المجرى سري وقواعده غامضة، فقد اعتقدنا أن ما سيحدث له فيه هو من عمل الصدفة.

مثلما كتبت الحكاية على جبين شخصيات حكايات ألف ليلة وليلة قبل أن تكتب وتقرأ " قبل أن يعيش البطل مغامراته، بل حتى قبل أن يولد. الحكاية مسجلة في كتاب أصل هو منبع ومصدر لكل ما يتم إنتاجه في العالم، وجميع الكتب تنبثق منه، كل شيء مسجل ومنقوش في هذا الكتاب اللامرئي واللامقروء (كيليطو، 1995، ص100).

كل شخصية من شخصيات الليالي تحمل على جسدها موجزاً من هذا الكتاب الأولي، من هذا القدر الذي يحدد مصيرها، ويتحكم في أبسط حركاتها. ومع ذلك فإنها لا تتمكن من قراءته لا لأنها قارئ سيء، بل لكون العين عاجزة عن رؤية ما هو مكتوب على الجبين، وبالفعل فعلامات القدر مسجلة على هذا القسم الأعلى من الوجه.

لقد آن الأوان لذكر عبارة أخرى من الليالي وهذا ما كان مكتوباً على جبيني ومقدراً على في الغيب أو أيضاً لا تنفع حيلة مع القدر والذي على الجبين مكتوب ما منه مهروب. إن الشخصية المنحدرة من كتاب كل ما فيه مقدر سلفاً ستصل في

نهاية المطاف إلى كتاب آخر تسجل فيه حكايتها، كتاب بمثابة صدى وانعكاس للأول هكذا يفرض المكتوب ذاته أولاً وآخراً بدءاً وختاماً (كيليطو، نفسه، ص 101).

سنكون سذجا لو اعتقدنا أن شخصيات هذه الحكاية تتحكم فيها الصدف. على العكس من ذلك، فالشخصيات لا تتحرك صدفة، بل تتحرك وفق عبارة المكتوب على الجبين لازم تشوفه العين وسيكون لنا فيما بعد وقفة مع الصدفة وكيف أنها الآلية المعقدة للقدر.

لقد كان نور الدين غير قادر على أن يصدق رحيله، لذلك لجأ إلى الشعر كي يعطي نفسه مبرراً مقبولاً وهدفاً واضحاً لهذا الرحيل. ، وما يمكن أن نقوله الآن: إن نور الدين يلاحق هدفاً مسجلاً سلفاً، لكنه محجوب عنه؛ لكونه عاجزاً عن رؤية ما هو مكتوب أعلى عينيه، وما يعطي رحيله معنى هو هذا المكتوب على جبينه الذي لن يعرفه أبداً.

هكذا إذن، فقد خرج نور الدين من القاهرة، لكي يقترب من هذا الهدف: أن يتزوج هذان اللذان لم يولدا بعد، وفي سبيل تحقيق هذا سيكون كل شيء مقبول ومسموح به، هنا من الضروري أن نقف كي نفهم الكيفية التي نشأت بها الحكاية.

لكي تنشأ الحكاية لا تتعارض الصدفة مع القدر، بل تعني موافقته على نحو يشير إلى القبول والتواؤم والتوافق مع إرادة تتجاوز معرفة البشر إلى مكتوب لن يقرأه أحد منهم إلا بعد فوات الأوان. هذا هو معنى الصدفة، ولكي يتحقق القدر في

هذه الحكاية يجب أن تجتمع صدفتان من أول لحظة، ترى ما علامة هاتين الصدفتين؟

في الحكاية كلمة ينبغي ألا نعبرها من غير تمحيص، يتعلق الأمر بكلمة (اتفق) التي وردت مرتين في ثلاثة أسطر(جـ 1/ 54): أول مرة اتفق أن مات والد الأخوين فقربهما السلطان وولاهما الوزارة كل منهما جمعة، المرة الثانية اتفق أن السلطان عازم على السفر فتناقشا واختصما، إذن منذ البداية والحكاية مفخخة بصدفتين أي: بحدثين غير متوقعين فيتلاقيان: فجأة يموت والدهما فيوليهما السلطان الوزارة، وفجأة يقرر السلطان السفر فيتناقشان.

فلو أن السلطان سافر قبل أن يموت والدهما لما اهتم السلطان بهما، ولو أن والدهما مات ولم يسافر السلطان لما تناقشا إلى أن وصلا إلى طريق مسدود، إن الحكاية مفخخة بصدفتين وافقتا القدر، و لو تغافل عنهما؛ لحرمنا من هذه النتيجة: حتى لو وجد أبوهما من جديد فلن يقدر له أن يقوم بدور آخر، مثله مثل السلطان الذي وجد من أجل هذه السفرة.

لقد سافر نور الدين إلى البصرة؛ كي تتخذ الحكاية وضعاً تصل منه إلى غايتها المحكومة بالقدر المكتوب على جبين شخصياتها؛ إذ الحكاية مؤلفة من تحركاتهم وتصرفاتهم التي صممت مسبقاً، هذا التصميم المفرط في الصرامة، هيأه القدر الذي سيجعل نور الدين يغادر وطنه ولن يعود إليه أبداً، لا

لأن العودة غير ممكنة، بل لأن العودة غير مكتوبة على جبينه، ومن ثم فهي أكثر استحالة من أي شيء آخر.

من يغادر وطنه لا يمكن أن يكون سعيداً، وهذه حالة نور الدين فقد كان صدره ضيقاً كما كان مغتاظاً، ولكي يبرر هذا السفر تمثل بشعر يقارن فيه بين السفر وبين بعض الأشياء. هنا من المفيد أن نتذكر المقارنة بين السفر و السهم، الأسد، البدر، الماء، فالقدر كهذه الأشياء كي ينجز ذاته يجب أن يشرع في الحركة مثلما تشرع هذه الأشياء.

إلى أين أتجه نور الدين؟ سؤال يمليه فضول غريب على كتاب القدر، لقد قال لغلامه سأتجه إلى القليوبية، وسأمكث هناك ثلاث ليال، مرة أخرى يحاول نور الدين أن يقرر مستقبله، متجاهلاً أن كل شيء مكتوب أعلى عينيه (الجبين) وما عليه إلا أن ينفذ هذا المكتوب الذي سيأخذه إلى مدينة بلبيس، ومن هناك إلى مدينة القدس ثم حلب، ومن حلب خرج وهو لا يعلم أين يذهب، وبما أن هذا السفر هو تنفيذ لقدر مكتوب فقد تولت البغلة التي يركبها المهمة؛ إذ اتجهت به إلى البصرة وهناك ستكون اللحظة الحاسمة.

إن من يتغرب يعش في فضاء فارغ مجرد من شبكة الرعاية التي تحرسه في وطنه، ولأن بغلة نورالدين كما تعبر الحكاية تشبه العروس المجلية (مجهزة تجهيزاً باذخاً)، فقد كانت الخيط الذي سيصله بشبكة الرعاية التي يقوم عليها القدر، فقد نزل نور الدين في الخان وسير البواب البغلة.

هنا تتموضع لحظة القدر الحاسمة التي تحدثنا عنها قبل قليل: وزير البصرة جالس في شباك قصره وعيناه محدقتان في البغلة التي تعبر من أمامه. كان الوزير مندهشا من تجهيز البغلة: سرج مذهب بركابات هندية، عباءة من القطيفة الأصبهانية؛ لذلك تصرف بما لا يجدر بوزير أن يفعله فقد ذهب (هو نفسه) إلى الخان كي يتعرف صاحبها.

كان نور الدين قد أضمر أنه لن يبقى في مكان واحد، فهو يريد أن يسافر ليرى جميع المدن والبلدان، وأنه غير قادر على أن يكون هو نفسه حقاً إلا وهو موغل في فضاء العالم، كي يتخلص من عبء الحنين الذي يحمله.

لكن هذه المدن والبلدان من وجهة نظر وزير البصرة خراب لا شكل له ولا حدود (ص56)؛ ولذلك فقد أشفق على نور الدين واستضافه في قصره. إن الشفقة تعني أن الوزير لا يستطيع أن يشاهد عذاب نور الدين بقلب جامد ولا يشاطره تعاسته، إذن لماذا لا يدعوه إلى الإقامة في البصرة؟ وبما أن نور الدين لا يعرف أن القرار متروك للقدر، فقد كان مندهشاً وهو يتصرف على خلاف قراره، فقد وافق على البقاء في البصرة.

لتكن الأمور كما يتيحها القدر الذي جعل وزير البصرة يرفض تزويج ابنته من خطاب كثيرين، لكنه الآن يعرضها جارية تخدم نور الدين مقابل أن يكون بعلاً لها، ولأن هذا العرض مناسب للقدر كي يشرع في الحركة فقد وافق نور الدين قائلاً (سمعاً وطاعة).

إنه إذعان ورضوخ واضح للقدر المكتوب على جبينه، وما يجعلنا نقول هذا هو: إن نور الدين يتصرف خلاف ما عزم عليه، فهو لم يفكر في عدم تزويج ابنه الذي لم يولد بعد من ابنة أخيه، إذ لو كان القرار قراره لا ستبعد من حياته أي امرأة حتى لا ينجب.

رافق موافقة نور الدين على الزواج من ابنة الوزير مظاهر احتفال تليق بهذا الحدث المبارك المقدر سلفاً، والوزير السادن كان السادن الأكبر في هذا الاحتفال المهيب، الذي ضم الأمراء وأكابر الدولة والتجار والأصحاب، وهو مناسبة لن تتكرر، وعليه أن يستغلها أحسن استغلال كي يبرر هذا الزواج المفاجئ من قادم غريب.

يقوم تبرير وزير البصرة على الكذب، فقد زعم أن أخا له في مصر أنجب ولدين وطلب منه أن يزوج ابنته من أحدهما، ولكي يجعل كذبه معقولاً فقد أدخل فيه عنصراً يخرج عن المألوف، فقد زعم مرة أخرى أن أخاه أرسل ولده إلى منزل ابنته، بالرغم من أن الثقافة ترسل البنت إلى منزل الزوجية ولا ترسل الابن، وبالتالي فوزير البصرة يوحي بوجود موضوع في الظاهر حينما يزعم أن جزءا من عائلته في مصر، بينما هو ينمي موضوعا آخر يعيد فيه سرد المشروع المتروك للقدر من بدايته، ويحقق جزءاً منه حينما زوج نور الدين بابنته وأمره بالدخول عليها.

إلى الآن يوشك دور نور الدين على الانتهاء، فهو موجود

في الحكاية لكي يحقق القدر، ومثلما يجبره القدر في مطلع الحكاية على أن يتخلى عن الوزارة ليسافر شرقاً إلى البصرة ليموت هناك، فالقدر أيضا يجعل ابن نور الدين (حسن) الذي أنجبه من ابنة الوزير، لا يذهب إلى الديوان أو يقابل السلطان، وهو بذلك يجبر الابن على رفض الوزارة.

لقد كان حسن ابن نور الدين يذهب كل يوم مع أبيه إلى الديوان، وعندما مات أبوه حطم تلك الدورة النظامية حينما منعه القدر من الذهاب، لذلك غضب سلطان البصرة، وولى وزيراً آخر، وأمر الوزير الجديد أن يحجز على ممتلكات حسن التي ورثها عن أبيه نور الدين وأن يقبض عليه، ولأن أبا حسن (نور الدين) كان ودودا مع الجنود، فقد حفظ أحدهم المعروف وأخبر حسناً بنوايا السلطان فخرج هاربا.

حينما خرج لم يزل سائراً إلى أن ساقته المقادير إلى مقبرة البصرة، هناك مشى بين القبور إلى أن جلس عند قبر أبيه، وبلجوء حسن إلى المقبرة خيم عليه الهدوء والسلام، لكن وفي اللحظة التي هدأ فيها دخل يهودي إلى المقبرة. الحكاية تسكت عن سبب مجيء اليهودي وكل ما تقدمه أنه سأل: يا سيدي مالي أراك متغيراً؟ ارتبك حسن وهنا يتدخل الحلم كي ينقذ حسناً من المأزق.

إن أجمل ما في الأحلام هو اللقاءات غير المحتملة بين الأشخاص الذين لا يستطيعون أن يلتقوا في الحياة العادية، ؛ ذلك أن «الحلم يفرض مساواة غير مقبولة بين عهود حياة

واحدة، يفرض معاصرة تجعل كل ما عاشه الإنسان على مستوى واحد، إنه يفقد الحاضر اعتباره بإنكاره عليه موقعه المتميز» (كونديرا، 1998، ص 51)، هكذا - إذن - بإمكان والد حسن الميت أن يظهر ويعاتب حسناً على عدم زيارته لقبره، وهذا تحديداً السبب الذي برر به حسن وجوده في المقبرة.

ابتداء من هذه اللحظة بدا حسن وكأن كل شيء يتآمر ضده، إذ فاتحه اليهودي في شراء مراكب أبيه التجارية بألف دينار، وافق حسن وكتب موافقته ولأهمية هذا العقد سننقل محتواه كاملاً» (كاتب هذه الورقة حسن بدر الدين ابن الوزير نور الدين قد باع لليهودي فلان جميع وثائق كل مركب وردت من مراكب أبيه المسافرين بألف دينار وقبض الثمن على سبيل التعجيل). هنا آن الأوان لحسن كي يعرف أنه هامشي، عاش فيما مضى ميسوراً، وها هو الآن بين من لا يملكون شيئاً، بين الفقراء الذين لا أعمار لهم، بين الموتى في المقبرة، ومن الأجدى له أن ينام، فالمثل الشعبي يقول: إذا كثرت همومك فنم.

هبط الليل فأدرك حسن النوم. لم ينم حسن من أجل استعادة الحيوية، كما أنه لم يكن نوماً بعد جهد مبذول، أو نوم طمأنينة ليستمد منه السهر، من هذه اللحظة (لحظة النوم) سيقترب حسن أكثر وأكثر من الهدف الذي حدده القدر مسبقاً (الزواج من ابنة عمه). لقد نام حسن ولأنه محروس من

القدر، ففي اللحظة التي ظهر فيها القمر انقلب على ظهره وأصبح وجهه لامعاً. كان حسن بالغ الجمال كالحور العين، فأثار جماله كائنات تسكن المقابر ترانا ولا نراها.

لقد كانت المقبرة التي لجأ إليها حسن عامرة بالجن المؤمنين، و الجن في التصور الشعبي العام لا يوجد لهم سمات تشخيصية فردية، فلا أحد منا يستطيع أن يشخص جنياً، أو أن يحدد خصائصه الفردية (من يكون؟)، ليس لدينا ما نقوله عن الواحد من الجن، لأن التصور العام لهذه (الكائنات) لا يحدد لها سمات محدودة ونهائية، يمكن أن نبني عليها حسابات ممكنة، فبإمكان الجني أن يخرق ما نألفه، و أن يفعل ما يروق له من غير أن يثيرنا، وبهذا فالقارئ لن يستثار عندما يقرأ في الحكاية أن جمال حسن أعجب الجنية، كما أنه لن يستغرب عندما يقرأ أن جنية طارت وهي تحمل حسن، كي تحكم جنياً آخر في جماله.

ما بين السماء والأرض قابلت الجنية عفريتاً قادماً من مصر، فطلبت منه أن يصحبها ليلاحظ جمال حسن، وعندما شاهده تذكر أنه شاهد شبيها له في مصر (بنت الوزير شمس الدين) واقع في مأزق. المأزق سببه عدوانية سلطان مصر الذي أراد أن يتزوجها، رفض الوزير شمس الدين، فأقسم السلطان أن يزوجها سائساً أحدب ومراسيم الزواج قائمة الآن، وكي يكون العفريت أميناً في حكمه قال: إن هذا الشاب لا يصلح إلا لتلك البنت، فاقترحت الجنية أن يحمله

العفريت إلى القاهرة؛ كي يوازنا بين جمال حسن وابنة عمه، وهذا ما حدث فعلاً.

أيقظ العفريت حسناً في مكان غير مألوف، وحينما استيقظ اكتشف محيطاً لا يعرفه. إن المعرفة تبدأ بالاسم؛ لذلك لم يسم حسن المكان الذي هو فيه وبتعبير الحكاية لم يجد نفسه إلا في مدينة غير مدينته البصرة.

هذا التركيب ينتمي إلى ما يعرف في البلاغة العربية بالقصر الذي يمارس فاعليته من الحضور والغياب؛ فأسلوب القصر يلغي صفات كثيرة (غياب) ويبقي صفة واحدة (حضور). هذا التركيب الذي يشتغل على الحضور والغياب، يناسب المكان الغامض والملتبس وغير المألوف، وهو معادل لعدم قدرة حسن على تسمية المكان لأن المكان غير مألوف.

عاد حسن إلى الواقع بعد أن أوقد له العفريت شمعة، وأمره أن يختلط بالمدعوين، ويغدق عليهم وما عليه إلا أن يضع يده في جيبه حتى تمتلئ بالذهب، وأوصاه بألا يخاف من عدم وجود الذهب بل يتوكل على الذي خلقه، فما يحدث ليس بحول حسن ولا قوته بل بحول الله وقوته وقدره الذي لا يرد.

نفذ حسن وصية العفريت، فتعجب المدعوون من جماله وغناه، وأدخلوه عنوة قاعة الأفراح وأجلسوه رغماً عن الأحدب العريس. دخلت العروس (ست الحسن) واستقبلها العريس (السائس) فأعرضت عنه، ووقفت أمام حسن فتمنى

المدعوون أن يكون عريساً لها، أما العروس فقد رفعت يدها قائلة: اللهم اجعل هذا بعلي وأرحني من هذا السائس.

انصرف المدعوون ولم يبق إلا حسن والسائس، طلب السائس من حسن أن ينصرف ففعل عن طيب خاطر، غير أن القدر يجب أن يتم؛ لذلك، وعندما وضع حسن أول خطوة خارج قاعة الأفراح لقيه العفريت، وصمم له الخطة التالية: إذا دخل السائس دورة المياه، فعلى حسن أن يدخل غرفة النوم، وإذا دخلت العروس (ست الحسن ابنة شمس الدين) يقول لها أنا زوجك وما حدث كان حيلة من حيل أبيك؛ كي يحميك من الحسد وهذا ما حدث فعلاً.

ليس بالإمكان تحديد هوية العفريت، لأن كل ما يقوم به مبني على التكون، على القفز من حالة إلى حالة أخرى، ومن جنس إلى جنس، فعندما دخل السائس دورة المياه، خرج له العفريت من حوض الماء في صورة فأر، وفجأة تحول إلى قط، ثم إلى كلب، ثم إلى حمار، وأخيراً في صورة جاموسة تتكلم اللغة البشرية.

كان السائس خائفاً بصورة لا مثيل لها، إذا اشتبكت أسنانه، واعتراه الإسهال وهو يسمع العفريت يسأله (لماذا تتزوج بمعشوقتي؟) رد السائس أنهم أجبروه على ذلك، ولم يكن يعرف أن لهذه الفتاة عشاقاً من الجواميس، ولأن السائس تجرأ على المشروع المتروك للقدر، فقد كان أحدب و هامش الحكاية وذروة الهزء، لاسيما حين قبض عليه العفريت وقلبه،

بحيث جعل رأسه أسفل، ورجليه إلى أعلى، وهكذا قضى الليل كله على هذه الهيئة.

أن تكون ست الحسن امرأة فهذا وضع لم تختره، وما لم يكن الوضع ناتجاً عن الاختيار فهو القدر الذي يدخلها على زوج لم تره إلا في تلك الليلة. دخلت ست الحسن غرفة النوم، وهناك وجدت حسناً اسما على مسمى، فأخبرها بالحيلة التي عملها السلطان خشية الحسد، ففرحت وتبسمت وضحكت ضحكاً لطيفاً، ثم استسلمت لذلك الحسن الفائق.

لم يسبق لجسد ست الحسن أن استسلم على ذلك النحو، والحكاية تقدم جسدها من غير تحفظ ومن غير أن يكون محتاجاً إلى لباس يظهر مفاتنه، كما أن الحكاية قدمت جسديهما خارج حدود الجمال والقبح، فكل شيء لذيذ: لذيذاً كان عنقاهما، ولذيذة كانت الليلة بأكملها، لاسيما حين وضع حسن يده تحت رأسها، ووضعت هي يدها تحت رأسه، وناما متقاربين بعد أن علقت منه.

لا يمكن لليلة كهذه أن تستمر إلى الأبد، لذلك فقد تشاور العفريت والجنية، وقررا أن يعيدا حسن إلى البصرة فحملته الجنية، وفي طريقهما أذن الله للملائكة بأن ترمي العفريت بشهاب من نار فاحترق، ونجت الجنية فأنزلت حسناً في دمشق، تعبر الحكاية " وكان الأمر المقدر ذلك الموضع في دمشق، وعلى أبوابها رآه الناس عارياً فقد نسي ملابسه في القاهرة.

لم يتصرف الناس بما يلزمه الموقف حيث شاب من غير ملابس على أبواب المدينة، بل انخرطوا يتفرجون على حسنه وجماله، ويباركون ويهنئون المرأة التي كان عندها. إن الاستجابة الأنسب أن يفكر هؤلاء الناس ويتساءلون لم هو من غير ملابس؟، لكن بما أن الشفقة هي القانون الإنساني الذي يحكم الوجود فقد أشفقوا عليه.

روى لهم حسن حكايته فتعجبوا واتهموه بالجنون، ولم يعد عندهم جميلاً فالمجنون لا يمكن أن يكون جميلاً، فاجتمع عليه الناس يصفقون عليه ويزفونه (في الليل زف عريساً، وفي الصباح زف مجنوناً) حتى دخل دكان طباخ يخاف منه أهل دمشق فتفرقوا عنه، ومثلما تكفل وزير البصرة بأبيه، تكفل بحسن طباخ: لقد أحبه لجماله واتخذه ولداً.

هناك، في القاهرة دخل شمس الدين على ابنته، فوجدها في أقصى حالات الفرح والبهجة فعيرها (يا فاجرة) بفرحها بالسائس، لكنها أخبرته بأنها اكتشفت خطته، وبعد تحقيق مع السائس نبهته إلى ملابس حسن ففتشها ووجد العقد الذي بين حسن وبين اليهودي فتعجب قائلاً: سبحان الله ليت شعري كيف اتفقت هذه القصة؟!.

ثم قرأ وصية أخيه فوجد أن ما جرى لأخيه مساو لما جرى له سواء بسواء: زواجه وزواج الآخر متوافقين تاريخاً، ودخولهما بزوجتيهما متوافقاً، وولادة حسن بدر الدين ابن أخيه، وولادة بنته ست الحسن متوافقين، فأخذ الورقتين وطلع

بهما إلى السلطان وأعلمه بما جرى من أول الأمر إلى آخره، فتعجب الملك وأمر أن يؤرخ هذا في الحال.

كان من الممكن أن تنتهي الحكاية عند تحقق مشروع القدر (زواج ابن نور الدين من ابنة شمس الدين) لكن الحكاية لم تنته. والسؤال هو لماذا لم تنته الحكاية عند هذا الحد؟

جمال الدين بن الشيخ يعيد ذلك إلى وجود رواية سابقة عن الحكاية (1998، ص100)، مبرراً ذلك باستبدال الورقة التي كتبها نور الدين، بالورقة التي أملاها على ابنه، كما أن هوية حسن لا يمكن الجزم بمعرفتها من العقد الذي وقعه اليهودي، لذلك ينبغي البحث عن الوثيقة الأولى المكتوبة.

على عكس جمال الدين بن الشيخ، سأحلل استمرار الحكاية استناداً إلى المدار الذي اقترحته سابقاً، إذ يوجد في الثقافة الإسلامية علاقة بين القدر والكتابة، هذه العلاقة لا تتأكد إلا إذا أضفنا إلى ما قلناه سابقا عن العلاقة بينهما أن الوجود فعالية كتابية، وأن الكون وموجوداته يعيشان في سراب الكتابة، وأنهما يكتسبان صيرورتهما من كونهما إنتاجا كتابياً وليس من كونهما واقعاً.

إذا كان ذلك كذلك، فإن انتقال الحكاية من القدر (الجزء الذي انتهى من الحكاية) إلى الكتابة (ما سيأتي من الحكاية) ليس اعتباطاً، وفي هذا الجزء الذي سنحلله سنرى ذلك، لا سيما إذا انتبهنا إلى أن الكتابة هي بمعنى ما الجمع والتأليف، وما لا ينضوي تحتها سيكون معرضاً للتشتت والضياع، الأمر

الذي يجعلنا نقدم الجمع والتأليف من حيث هو معنى الكتابة ومعنى يُعلّل لما يحدث من اجتماع شخصيات الحكاية بعد كل كتابة.

إن شخصية شمس الدين دائمة الحضور في الحكاية، لاسيما في علاقته بالمكتوب فهو الذي قرأ العقد المكتوب بين ابن أخيه وبين اليهودي، ليكشف تحقق المشروع الذي اقترحه هو ووافقه القدر، والآن سيكتب ترتيب غرفة نوم ابنته؛ حتى يمكن إعادة ترتيبها مثلما كانت عليه، وهنا من المفيد أن نتذكر إخراج الكون على وفق المكتوب.

ابنته ست الحسن ـ أيضاً ـ دائمة الحضور وهي الشخصية النسائية الوحيدة التي تحمل اسماً، وقد أنجبت من حسن ابن نور الدين ولدا (كان اسمه عجيباً). كان عجيب يكبر بصورة خارقة يومه بشهر وشهره بسنة، وفي سن السابعة سلمه جده شمس الدين إلى فقيه، وفي مكتب الفقيه كان عجيب شقياً ومتغطرساً (من منكم مثلي أنا ابن وزير مصر؟) فشكاه الأولاد إلى عريف المكتب، فصمم لهم هذه الخطة: لعبة لا يلعبها إلا من يعرف اسم أمه واسم أبيه.

أراد عجيب أن يلعب معهم، ففشل في معرفة اسم أبيه (كان يظن جده أباه)، فعاد إلى البيت باكياً فوبخ أمه لأنها كذبت عليه، فدخل عليها شمس الدين وحن قلبه عليهما، وبعد أن أخبر سلطان مصر، قرر أن يذهب باحثاً عن ابن أخيه. ، سافر شمس الدين وبعد ثلاثة أيام وصل إلى دمشق.

كانت دمشق مدينة جميلة فأعجبته؛ لذلك نزل في أحد ميادينها ومن هذا الميدان خرج عجيب وأحد العبيد.

على غير المألوف خرج أهل دمشق كي يروا عجيباً، وهو ألطف من نسيم الشمال، وأحلى للظمآن من الماء الزلال، وألذ من العافية لصاحب الاعتلال، ثم انطلقوا خلفه وبعضهم اقتعد الطريق حتى يعبر من أمامهم.

يبرز جمال عجيب بصورة واضحة إذا ربطناه بجمال جده (نور الدين) الذي كان جميلاً جداً حتى أن أهل مصر كانوا يتوافدون على قصر أبيه كي يشاهدوا جماله، وإذا كان غير المألوف يشير إلى خرق المعتاد فإن ما خرق المألوف في هذا الجزء من الحكاية هو وصف جمال عجيب الذي عادة ما توصف به الأنثى لاسيما في ألف ليلة وليلة. إن التوسيم الوصفي بحسب تعبير ابن الشيخ (1998، ص 101) هو الذي سيخرج أهل دمشق وهذا الخروج - أيضاً - غير مألوف، فلم يحدث قط أن تبع الناس أحداً لجماله حتى يوسف الذي أعطاه الله شطر الحسن.

وبما أن القدر دائماً ما يفاجئنا، ويسبق مخيلتنا وتفكيرنا فقد (وقف العبد بالأمر المقدر على دكان أبيه (أبو عجيب) حسن بدر الدين الذي أجلسه فيه الطباخ). كان حسن جالساً في مكان معين في المطبخ، وكان يتلمس طريقه في الفراغ، ويتسرب في يسر وسهولة لا يمكن تفسيرها إلا بالقدر لكي يرى ابنه الذي لا يعرفه.

كان لحسن ملكة تعتمد الإحساس المباشر فما إن رأى ولده (عجيب) حتى (اشتدت به المحبة الإلهية فنادى من الوجد وقال ياسيدي، يا من ملك قلبي وفؤادي، وحن اليه كبدي هل لك أن تدخل عندي، وتجبر قلبي وتأكل طعامي، ثم فاضت عيناه بالدموع).

يبدوا أن أبناء السلطة مضبوطون بقواعد، فقد حن قلب عجيب لكن العبد المرافق له رفض ذلك قائلا (كيف تكون ولد وزير وتأكل في دكان طباخ) وهنا يخالف حسن نور الدين المألوف، فالعادة ألا يمدح العبيد، وعلى امتداد الليالي وهم محط هزء وتطويش (خصي)، لكن حسناً يخرق هذا المألوف، وينشد شعراً يوضح فيه مآثر هذا العبد، فهو أسود البشرة لكنه أبيض القلب، ولولا علمه وأدبه ما كان في قصور السلطة، وإذا كان هذا العبد يخدم النساء فإن ملائكة السماء خادمة له.

هناك علاقة بين الأكل والسرد. في العديد من حكايات ألف ليلة وليلة يشكل الأكل قبل السرد طقساً لازماً؛ ذلك أن المشاركة في الأكل تخلق جوا من الإلفة والأنس، وبحسب كيليطو (1997، ص 39) فإن عملية السرد تقتضي المودة والقرابة والاتصال الحميم. المضيف الذي يقدم الأكل يكون عادة المتلقي للسرد والضيف يكون القائم بالسرد.

في حكايتنا، المضيف (حسن) مقيم في دمشق، والضيف ابنه (عجيب) جاء من مكان لا يعرفه المضيف (نتذكر أنه لم يستطع تسميته). في البداية خلق لقاؤهما الخوف، وكي يزول

هذا الخوف يقع التبادل بينهما: يقدم حسن الطعام (زبدية رمان) ويقدم عجيب حديثاً يروي فيه حكايته التي قصرها على ذكر السبب الذي جاء به إلى دمشق. بعد الأكل خرج عجيب والعبد من المكان فتبعهما حسن، فشكا في نواياه فأخذ عجيب حجراً وشج به جبين حسن (أبوه).

أقاموا في دمشق ثلاثة أيام، ثم رحلوا إلى حمص، ومن هناك إلى ماردين والموصل وديار بكر، وأخيراً وصلوا إلى البصرة، وهناك دخل شمس الدين على سلطانها، وأخبره بحكايته مع أخيه نور الدين، فأخبره السلطان أنه كان وزيره وقد مات منذ زمن بعيد (خمس عشرة سنة) وخلف ولداً لم يره منذ مدة، غير أن أمه موجودة. قابلت الجدة حفيدها بالدموع وأخيراً دعاها شمس الدين إلى السفر معهم إلى مصر فوافقت فوراً.

عندما غادر شمس الدين القاهرة أعلن أنه يريد البصرة، وعندما غادر البصرة أعلم زوجة أخيه أن وجهتهم القاهرة، وفي الحالتين لم يتحدث أبداً عن دمشق، لكن القدر يسيرهم إلى ما يريد هو فقد مر في سفرته الأولى وهاهو يمر الآن.

هنا بإمكاننا أن نقول: إن الجميع (الأسرة) كانوا يصلون في الوقت المناسب طبقاً لخطة القدر المقررة سلفاً، لقد كانت حياة هذه العائلة تمضي من غير مفاجآت كأنهم ينقلون نصاً مكتوباً على سبورة، أو يتتبعون خيطاً رفيعاً لا يراه إلا هم، لقد كانوا يأكلون أكلة (زبدية حب الرمان) يعرفونها مسبقاً،

وتحفظ الأم (ابنة وزير البصرة) وابنها (حسن) مقادير الأكلة عن ظهر قلب؛ لذلك عندما صنع ابنها حسن زبدية، وأكلت الأم عرفت أنه ابنها، لأنهما الوحيدان اللذان يتقنان صنعها، وهكذا عرفوا حسناً وحملوه في صندوق إلى القاهرة.

التعرف من طبخة معجزة، فعل مضاد للقوانين المألوفة في الطبيعة، نتيجة قوة فوق طبيعية، هذه القوة هي القدر ذاته وكتابه الذي لا يقبل إلاّ بما هو مكتوب فيه.

في مصر لم يدخل شمس الدين حسناً إلى غرفة النوم مباشرة (نتذكر ليلة عرس ست الحسن) بل أخرج الورقة التي كتب فيها أمتعة البيت، ثم قرأها وأمر أن يضعوا كل شيء في مكانه حتى أن الرائي إذا رأى ذلك لا يشك في أنها الليلة التي دخل فيها على ست الحسن، ثم دخل حسن وبعد لحظات لا يدري أهي واقع أم حلم، بدأ كل منهما يحكي حكايته، حكاية القدر الذي فرقهم لكي يجمعهم مرة أخرى، والذي سيجعلهم يعيشون في مصر إلى أن يأتيهم القدر الأخير: هادم اللذات ومفرق الجماعات.

الفصل السابع

المدار وإعادة بناء المدارات

ماذا لو اقترح القارئ مدارا جديدا لحكاية معروفة ومدروسة بشكل جيد؟ هل يلغي المدار الجديد المدارات التي أصبحت قديمة؟ كلا، أي مدار جديد لا يلغي، ولا يحل محل أي مدارات اقترحت من قبل، إن أي مدار جديد يكمل المدارات القديمة ويضاف إليها، ويعمل على توسيع معنى الحكاية.

إن وجود مدارات معروفة لحكايات ما لا تعطل ولا تحد من اقتراح مدارات جديدة، بل يمكن القول أن جوهر الحكايات ذات الطرز الرفيعة تتحقق وتتكشف بكل أبعادها، وذلك من خلال المدارات المتنوعة التي يبادر بها القراء، وكلما كانت الحكايات أكثر انقيادا لمبادرات القراء وفرضياتهم امتلكت أكبر قدر من الغنى.

كل مدار جديد أمر مهم وجوهري، على الأقل عند مستوى إلقاء ضوء جديد، وعرض أسئلة، واستخدام مفاهيم جديدة، وفي هذا الإطار سنتوقف عند حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة هي: حكاية العبد الذي يكذب في كل سنة كذبة.

عرف القدماء الكذب بأنه عدم المطابقة مع الواقع (بدوي طبانة، 1988، ص 333)، وما بعد هذا التعريف فُهِم من غير أي شرح أو تعليل، فلكي نعْرف الكذب لا نحتاج إلى جهاز إدراكي محدد، ولا إلى مفاهيم معينة، ترى من أين تأتت هذه السهولة في معرفة الكذب؟ تأتت من تبني القدماء المعاينة والمطابقة للتحقق من كذب أو صدق ما يقال أو كذبه.

على سبيل المثال، أورد ابن فضلان (1993، ص 83) في رحلته، أن سمك الثلج في نهر جيحون سبعة عشر شبرا، وأنه في تلك النواحي لا يسقط إلا مصحوبا بريح عاصف شديدة، لكن ياقوت الحموي (جـ 2/ 484) ينقل عن ابن فضلان هذا الوصف، ويعلق عليه قائلاً: «وهذا كذب منه، فأكثر ما يجمد خمسة أمتار؛ لأن ياقوتا شاهد وطابق، وسأل أهل تلك النواحي، أما عن الريح العاصف فيقول: «وهذا أيضا كذب» (جـ 2/ 485)؛ لأن ذلك لا يوافق العقل، فلولا ركود الهواء في الشتاء لما عاش أحد.

يحضر وراء موقف ياقوت الحموي تصور هو أن الكذب هو ما لا يحضر أو يمثل أمام الإدراك المباشر أو الرؤية، بعكس الصدق، هذا التصور للكذب ينعكس على المعرفة من حيث هي علاقة بين راءٍ ومرئي، كأنما المعرفة هي ما يدرك ويرى، وغير المعرفة عكس ذلك.

هذا التصور للكذب والصدق عند القدماء وطبقه ياقوت الحموي، يذكرنا بالتصور التقليدي للحقيقة الذي دشنه

أفلاطون، فالحقيقة تعني التوافق والتطابق، وأن يكون الشيء متطابقا معناه أن يكون حقيقيا (سالم يفوت 1999، ص 9).

غير أن الكذب قد يطابق الواقع، ومع ذلك يبقى كذبا؛ لأنه يرتبط باعتقاد المتكلم، وبهذا يكون الكذب عدم مطابقة ما يقال لاعتقاد قائله، حتى لو أن ماقاله مطابق للواقع، لقد حدث أن وصف الله المنافقين بالكذب حينما قالوا نشهد أنك لرسول الله (سورة المنافقون،آية 1)؛ لعدم مطابقة ماقالوه لاعتقادهم، وإن كان ما قالوه يطابق الواقع.

وبالرغم من التخريجات التي قدمها القدماء لهذه الآية (بدوي طبانة، سابق،ص 333)، إلا أن أفكارا ظلت ومازالت معلقة تتعلق بعلاقة الكذب بالمجتمع من حيث إنه صورة أخلاقية، أو صورة اجتماعية، وعلاقة الكذب بنظام الثقافة الأخلاقي في المجتمع، هذه الأفكار هي التي سنعرضها ونحن نحلل حكاية عبد في ألف ليلة وليلة يكذب في كل سنة مرة.

تبدأ الحكاية بدلال ينادي في سوق البلدة: من يشتري هذا العبد على عيبه؟ تزاحم الناس لكي يسألوا عن العيب، قال لهم: يكذب في كل سنة كذبة، اشتراه أحد التجار بعيبه، كانت تلك السنة سنة خير على البلدة، حيث أمطرت السماء، ونبتت الأرض، وازدهرت التجارة، وقد فرح التجار بذلك حتى أنهم أولموا لبعضهم البعض.

وصل الدور إلى التاجر الذي اشترى العبد، فاختار بستانا

محلا لإقامة الوليمة، وطلب من العبد أن يذهب إلى البيت لكي يجلب غرضا من سيدته، قبل أن يصل العبد إلى بيت التاجر صرخ فاجتمع الناس عليه ومنهم عائلة التاجر، سألوه عن سبب صراخه، قال لهم: إن التاجر وأصحابه كانوا جالسين في ظل جدار قديم، فسقط عليهم، وقد ماتوا جميعا.

ارتفع صراخ أهل البلدة، وعم الحزن، واعترت بعضهم هستيريا، حتى أن زوجة التاجر الذي اشترى العبد كسرت أمتعة البيت، وخلعت رفوفه، وكسرت أبوابه وشبابيكه، وقد ساعدها في ذلك كافور (وهذا هو اسم العبد)، أخبر الوالي بما حدث ثم قاد الجميع إلى المكان الذي سقط فيه الجدار.

قبل أن يصلوا إلى الجدار تقدمهم كافور بمسافة كبيرة وهو يلطم خده ويصرخ، رآه التاجر الذي اشتراه، فسأله عما حدث فقال: إن قاعة بيت التاجر تهدمت على زوجته وأطفاله، وأن الجميع ماتوا حتى الغنم والأوز والدجاج، مزق التاجر ملابسه واتجه إلى البيت، وما إن خرج من البستان حتى رأى أهل الحي بمن فيهم عائلته.

حكى الجميع ما قاله كافور، فغضب التاجر وأراد أن ينتقم منه، لكن كافور قال له: لقد اشتريتني على عيبي، ولا يحق لك أن تغضب أو تنتقم، أراد التاجر أن يعتقه لكن كافور رفض متعللا بعدم معرفته أي صنعة يقتات منها، كان أهل البلدة يسبون ويشتمون بينما كان كافور هادئا يضحك غير عابئ بما يقولون.

هدد كافور سيده التاجر بأن ما فعله إلى الآن هو نصف كذبة، فجن جنون التاجر واشتكاه إلى الوالي، الذي أمر بجلده حتى أغمي عليه، وفيما كان كافور غائبا عن الوعي جيء بالحلاق لكي يخصيه، وحينما أفاق وجد نفسه مخصيا.

ترد الحكاية في سياق حكاية أكبر هي حكاية غانم بن أيوب (بولاق، جـ1/ 425)، وعلى ما يبدو أن غانم بن أيوب هو الذي سرب حكاية كافور الذي يكذب في كل سنة كذبة، فبعد أن ورث غانم عن أبيه ثروة طائلة سافر إلى بغداد، وهناك ازدهرت تجارته، لكن موت أحد التجار هز السوق، وأقيمت له جنازة لا مثيل لها، كان غانم أحد المشيعين، أقيم المأتم خارج أسوار بغداد، وعلى مقربة من المقبرة التي دفن فيها التاجر.

خجل غانم من أن يغادر خيمة العزاء، لكن فكرة واحدة أقلقته، فهو تاجر غريب، ويخاف أن تسرق أمواله إن بات بعيدا عنها، استأذن وحينما وصل إلى سور مدينة بغداد وجده مغلقا، تحول خوفه على أمواله إلى خوفه على نفسه، واهتدى أخيرا إلى ربوة عالية محاطة بأسرار، تسلل إلى الربوة، وهناك شاهد ثلاثة عبيد وهم يدفنون صندوقا، ثم استمع إليهم وهم يحكون لبعضهم أسباب خصيهم.

تخلو الحكاية من أي تعليل للأفعال والأحداث، فالقارئ لا يعرف لم يكذب هذا العبد في كل سنة كذبة، ولا يعرف لم يصر العبد على أن يعرف سيده عيبه، ولا يعرف لم اشتراه

التاجر على عيبه، إضافة إلى ذلك فالحكاية تفتقد مقدمتها، فالقارئ لا يعرف متى بدأ العبد الكذب؟ وهل سبق أن كذب على أحد من أسياده السابقين؟ والحالة هذه تبدو الحكاية مطوية ولا يظهر منها إلا أحداث وأفعال قليلة؛ لذلك يتعين علينا أن نقوم ببسطها؛ لكي نقف معا على ما هو غائب منها.

من أجل أن نبسط الحكاية هل نكتفي بملاحظة المدار المتعلق بالعواقب الوخيمة للأفعال غير المرغوب فيها كالكذب؟ ليس صعبا أن ننمي هذا المدار، وأن ننتخب من مجرى حكاية كافور ما يشير إلى أن الكذب يؤدي إلى سلسلة من المصائب، فالتاجر الذي اشترى كافور تكبد خسائر جسيمة بسبب كذبة كافور، فقد دمرت زوجته بيته حزنا عليه، قلبت المتاع، وخلعت الرفوف، وكسرت الأبواب والنوافذ، وكافور نفسه لم يسلم من نتائج كذبه، إذ فقد عضوا من أعضائه سيحرم بفقده من الإنجاب، وهكذا لا يمكن لمن يكذب، أو يصدق الكذب إلا أن يتكبد الخسائر، وتكون العواقب وخيمة.

لقد توقف أحد الباحثين (كيليطو، 1995، ص 16/ 17) مرتين عند هذه الحكاية، وفي كل مرة يصب تحليله في هذا المدار فالكذب «انتهاك للخلق الإلهي، ومس به، ولأنه نتيجة خيال هدام فإنه يخلق اضطرابا في نظام العالم، ويؤدي إلى سلسلة من المصائب، إنه لا يمكن الاستماع إلى حكاية مختلقة من دون تكبد خسائر جسيمة، كما أن الإنسان الكاذب

لا يسلم من العقاب، وهكذا سيتم إخصاء العبد وحرمانه من الإنجاب».

غير أننا لا نميل إلى عواقب الكذب الوخيمة مدارا لحكاية كافور، فكافور الذي يكذب في كل سنة كذبة، لم يكن يكذب حينما يعترف للدلالين والمشترين بأنه يكذب، وحينما يكذب فهو يعتقد فيما يكذب، حتى لو لم يطابق الواقع، إن ما حكاه كافور في مجرى الحكاية يطابق ما يعتقده، فبعد أن عرف أهل البلدة أن الجدار والقاعة لم يسقطا، وأن الجميع أحياء، استمر هو في البكاء والصياح، وفي حثو التراب على رأسه، وكأن ما حكاه قد حدث فعلا، وأخيرا فكافور لم يقلع عن الكذب، حتى بعد أن نال جزاء كذبه، فقد اعترف بأنه مازال يكذب، ويلاقي الويلات في كل مكان أو سيد ينتقل إليه (جـ1/ 130).

إذا كان ذلك كذلك، هل نقول إن المدار الذي يتشكل من حكاية كافور لا يتعدى أن يكون موقفا عاما من العبيد كرسته الثقافة التي تنتمي إليها حكايات ألف ليلة وليلة؟ على ما يبدو أن هذا هو المدار الذي تظهره الحكاية؛ لتؤكد به مدار حكايات أخرى، كحكاية الشاب الذي قتل ابنة عمه؛ لأن عبدا كذب عليها (جـ1/ 53)، فالعبيد لا ينتمون إلى الثقافة العالمة، ويشكلون من وجهة نظر الثقافة الشعبية مجموعة بشر منحطة، غير مؤدبة، لا تعيش إلا في حالة تبعية مطلقة للسادة الذين يشترونهم.

بهذا سيكون المدار الظاهر لحكايات العبيد الثلاثة هو العواقب الوخيمة لما ارتكبوه من أفعال تنم عن انحطاطهم، وقلة أدبهم، فالعبد الأول وفي لحظة صفاء، وثورة جنسية أفقد ابنة سيده عذريتها (جـ 1/ 127)، والعبد الثاني كافور بسبب أنه يكذب في كل سنة كذبة (جـ 1/ 130)، أما العبد الثالث فقد زنا بسيدته ولاط بابن سيده (جـ1/ 130).

ونحن نحلل الحكاية، يمكننا أن نسجل العديد من المدارات الصغرى ضمن المدار الأكبر لحكايات العبيد الثلاثة، ففي مجرى الحكاية، يظهر العبيد بلا عقول، وأصحاب مكر وخبث ولؤم، يرتكبون أفعالا حمقاء من غير أن يحكموا عقولهم، أقوياء الجسد، ومفتولو العضلات، تعتريهم ثورات جنسية لا يمكنهم أن يتحكموا فيها.

كل هذه المدارات الصغرى ممكنة، ومبنية على كلام العبيد أنفسهم وهم يعلقون على بعضهم بعضا، فأحدهم يقول عن آخر «ما فينا أقل عقل منك» (جـ1/ 126)، وآخر يقول «ما أمكر هذا العبد، فقبح الله السودان (العبيد) لما فيهم من الخبث واللؤم (جـ1 / 127)، أما الاثنان فقد علقا على حكاية كافور الذي يكذب في كل سنة كذبة بقولهما» إنك خبيث، ابن خبيث، قد كذبت كذبا شنيعا (جـ1/ 127).

بالرغم من وجاهة هذا المدار، إلا أننا لن نسعى إلى تفعيله، وسندع كل ما يتعلق به من معلومات وأفكار في حالة خدر، والحالة هذه يلزم إذن أن نقترح مدارا آخر هو: أن

المجتمع في حكاية كافور الذي يكذب في كل سنة كذبة، لا يوجد في صورة مشكلة اجتماعية، بل يوجد في صورة مشكلة أخلاقية.

الفرضية التي نتقدم بها هي: يوجد في حكاية كافور فئتان اجتماعيتان، الأولى: فئة تضم التجار وعائلاتهم، والوالي وحاشيته، وهذه الفئة تنتمي إلى مجتمع يوجد في صورة أخلاقية، هذا المجتمع يستند إلى نظام أخلاقي يعول على الأصول النبيلة، والثقافة، والعقل حتى لا تنتهك نظمه الأخلاقية، كما أن اللغة التي يتواصل بها لغة سامية، ومتعالية، وبعيدة عن التهجين والرطانة.

أما الفئة الثانية فتضم العبيد، وهذه الفئة تنتمي إلى مجتمع يوجد في صورة اجتماعية، هذا المجتمع يستند إلى نظام أخلاقي لا يعول على الأصول النبيلة، ولا على الثقافة، كما أن اللغة التي يتواصل بها ليست لغة متعالية ولا سامية، لغة مهجنة ومشبعة بالرطانة.

لا أشك في أن هذا المدار الذي اقترحناه سيبدو متكلفا، ما لم نعثر في حكاية كافور على إشارات تؤيده وتدعمه، بالفعل يوجد في الحكاية إشارات عديدة سنهتم بها لكي نبني ونكون المدار الذي اقترحناه.

الإشارة الأولى تتعلق بالأسرار، فنحن نعرف أن من يكذب يحرص على أن يكون كذبه سرا من أسراره، كافور على العكس من ذلك، فمنذ كان عمره ثمان سنين يعلن أنه

يكذب، شرع يكذب على الجلابة (الذين يجلبون العبيد ويبيعونهم)؛ حتى يزرع بينهم الفتن، وبغض بعضهم بعضا (جـ1/ 128)، وفيما بعد، حينما كبر كان يشترط أن يشتريه أسياده على كذبه، وحينما أراد التاجر عقابه قال له كافور: «لا تقدر أن تعمل معي شيئا؛ لأنك اشتريتني على عيبي، والشهود يشهدون عليك، وأنت عالم بعيبي، وهو أني أكذب في كل سنة كذبة (جـ1/ 129).

يشير موقف كافور من إعلان أنه يكذب إلى الوجه الآخر لمفهوم السر، فالسر ليس هو الذي يُخفى أو يُكتم، بل هو ما يُظهر ويُعلن، لقد عرضت المعاجم اللغوية السر على أنه من الأضداد، فهو يشير إلى الإعلان والإخفاء (ابن منظور، 1992، جـ4/ 357)، لكن النظم الثقافية للمجتمع هي التي تتحكم فيما يمكن أن يكتمه المرء أو يظهره.

يظهر المرء ما ترضى عنه النظم الأخلاقية التي تجعل المجتمع يظهر في صورة أخلاقية، أما ما يعتبر سرا فهو ما لا ترضى عنه النظم الأخلاقية ومن هذا الكذب، المجتمع الموجود في صورة أخلاقية هو المجتمع الذي يتجاهل أن «السر هو ما يكون الأكثر شيوعا وعادية وتكرارا وانتشارا بين الجميع، كالجسم وحاجاته وأمراضه وعاداته، كالإمساك أو الدورة الشهرية مثلا (ميلان كونديرا، 1998، ص 76)

وحينما يعلن كافور أنه يكذب، فهو يختار الوجه الآخر للسر، الوجه الذي يظهر المجتمع في صورة اجتماعية، فهو

يعيد ما هو مألوف لنا إلى الواجهة، يكشفنا أمام أنفسنا، ويواجهنا بما يمكن أن نقول: إنه وجودنا الاجتماعي، وما هو غير قابل للفصل عن ما نعيش به اجتماعيا، وما يجعل منا ما نحن عليه، فالكذب هو الميزة التي يمتاز بها البشر، فنحن لا نعرف حيوانا أو طيرا أو نباتا يكذب، حينما يكذب كافور ويعترف أنه يكذب، فهو يقول أنا إنسان اجتماعي لأني أكذب، ومن يدعي أنه لا يكذب فهو يعاني من هذه الكذبة على الأقل.

يكمن تأثير حكاية كافور في صلتها بما هو مألوف لنا، هذا التأثير يُمزِج فيها بحرارة الكفاح الإنساني، وصلته بالمجتمع من حيث هو صورة اجتماعية، حياة إنسانية تعيش أمام القارئ، إنسان يباع ويشترى، ويملك قيما واتجاهات غير مرغوب فيها من قبل بائعيه ومشتريه.

إنسان تجتمع فيه النقائض مثلما تجتمع في المجتمع في صورته الاجتماعية، يكذب ويصدق حينما يعترف أنه يكذب، شرير لكنه يبكي ويتعاطف مع الذين آذاهم وكذب عليهم، يكره حياة العبودية، لكنه يرفض أن يكون حرا، يعرف شروط العتق الشرعية ويجادل بها التاجر من أجل أن يكون عبدا لا حرا.

هكذا يعمل كافور في الحكاية من حيث هو علامة على الخير والشر، وبربط حكايته بحكايتي العبدين الآخرين، يكون الجميع علامة على الروحانية والشهوانية، على الحسية

المذنبة، لكن الممتعة والمرتبطة بنقاء النفس وكبحها، وفي هذا كله لا تختلف الصورة عن صورة المجتمع في وجوده الاجتماعي.

لم يكن كفاح كافور الإنساني بلا فائدة، فقد غطى على اضطراب الحكاية، فالحكاية تُحكى بطريقة غامضة في بعض المقاطع، والقارئ سيُجهد وهو يلاحق ما يسرد، فحينما ابتدأ كافور الكذب كان في سن الثامنة؛ لكي يفتن بين بائعي العبيد، لكن فيما بعد، لم يعد يعرف القارئ لم يكذب، لذلك فالقارئ يقرأ وهو مضطر إلى الابتعاد عما يسرد في الحكاية من أجل أن يبحث عن السبب الذي يدفع كافور إلى الكذب.

إن كافور لا يلخص حكايته بل يدفع أحداثها إلى الأمام، ويورد تفاصيل كثيرة تسوق الحكاية أحيانا إلى فوضى التفاصيل، يتقوى هذا الانطباع وهو يعدد الأمتعة التي كسرتها سيدته، وما فعله الرجال والنساء بأنفسهم حينما سمعوا كذبته، وإدخال والي المدينة إلى الحكاية من غير أن نعرف لماذا، والتفاف أهل المدينة وتجمهرهم وبكاؤهم ولطم خدودهم، كل هذه التفاصيل تحشد وتروى فجأة من غير أي مبررات، وكافور على حق فما أحفل المجتمع في صورته الاجتماعية بالمفاجآت.

إن الاضطراب الذي ساد البلدة من جراء كذبة كافور حيث البكاء والعويل والصراخ، والتجييش الذي حدث حيث الوالي والحاشية، والعجائز والأطفال، والصبيان والنساء، والتجار

والعتالون، يشير إلى موقف فرد هو كافور تجاه مجتمع هو البلدة بأسرها، والحكاية وإن رواها كافور إلا أنها تصوره في موقف لا أخلاقي تجاه مجتمع البلدة كله، هكذا إذن فحينما يوجد المجتمع في صورة أخلاقية فإن الأخلاق تعود إلى الفرد أكثر مما تعود إلى المجتمع، أي أن المشكلة هي مشكلة كافور الأخلاقية، وليس مشكلة المجتمع الاجتماعية.

إن المجتمع الذي يوجد في صورة أخلاقية، صورة فضائل أو رذائل، خطأ أو صواب، العيب أو عدم العيب، يعيد فضائله أو رذائله، صوابه أو خطأه، عيبه أو عدم عيبه إلى الأفراد لا إلى المجتمع، والحكاية تجعل من كافور مثالا للرذائل، والتاجر مثالا للفضائل، وأهل البلدة مع التاجر ضد كافور؛ لأن نظرة المجتمع في صورته الأخلاقية تلزم بالفصل الحاد في الموقف.

الحوار الذي يدور في الحكاية بين كافور والتاجر يعمق هذه الفكرة، فالتاجر يستعمل ألفاظا ونعوتا تصف أفعالا أخلاقية، فكافور عبد نحس، ملعون الجنس، وهما نعتان في غاية الأهمية، فلو لم يكن كافور عبدا لم يكن نحسا، ولو لم يكن ينتمي إلى الجنس الأسود لما كان ملعونا؛ ذلك أن وجود المجتمع في صورة مشكلة أخلاقية، يعتمد على نظام ثقافة أخلاقي يجعل من الفرد الذي يتحلى بالأصل النبيل، والثقافة الرفيعة، قادرا هو نفسه على ضبط أخلاقياته، ولأن كافور ينتمي إلى جنس وأصل وضيعين فليس أهلا لأن يضبط نفسه.

ذو الأصل النبيل، والمثقف ثقافة عالية، والعاقل من وجهة نظر المجتمع الموجود في صورة مشكلة أخلاقية يحافظ على تماسك النظام الأخلاقي، فلا يظهر، ولا يسلك إلا ما يرضاه المجتمع، إنه يتمتع بقوة ضبط ذاتية تساعده على أن يحافظ على أسراره، فهو نبيل بقدر ما يمتثل لنبله الأخلاقي، مثقف ثقافة حسنة بمقدار ما تعينه ثقافته على الظهور الحسن أمام المجتمع، عاقل بمقدار ما يعقله نظام المجتمع الأخلاقي.

نظام الثقافة الأخلاقي المعتمد على ضبط النفس، يتجلى لغويا في لغة متعالية، وتعبيرات مواربة عن العلاقات بين البشر، لغة (مؤدبة)، مموهة بالبلاغة والانشغالات الجمالية، فاللغة التي يستعملها التاجر تختلف عن اللغة التي يستخدمها كافور، فحتى حين غضب لا ينسيه غضبه على كافور أن يقسم مستعملاً القسم واللام الملحقة به ونون التوكيد الثقيلة «والله لأسلخن جلدك عن لحمك، وأقطعن لحمك عن عظمك (جـ1/ 129)، وهي استعمالات لغوية تكاد تكون معدومة في سياق حياة المجتمع العادية، وحينما رد عليه كافور بأنه لا يستطيع أن يفعل ذلك قال التاجر «يا ألعن العبيد»، الأسلوب الذي يحوي نداء خرج عن معناه الأصلي، واسم التفضيل، وهو ما لا يكاد يستعمل في حياة المجتمع العادية.

في مقابل هذه اللغة، لغة التاجر الذي يمثل المجتمع في صورة مشكلة أخلاقية، تكون لغة كافور، لغة العبد الذي يمثل المجتمع في صورة مشكلة اجتماعية، لغة عادية تخلو من أي

انشغالات جمالية، لغة أقرب إلى أن تكون لغة شعبية مفعمة بالحياة اليومية، وبالواقعية المبتذلة وبالرطانة والهجنة، فحينما تحدث كافور، أو حينما علق الآخران، لم يجدوا حرجا في استعمال كلمات جنسية، ونعوت مقذعة.

الفصل الثامن

المدار وتكوين المعنى

في هذا الفصل الأخير، بقي أن نسأل كيف يمكن أن تختم فصول متعلقة بمفهوم المدار؟ قبل أن نجيب يبدو أننا في حاجة إلى محاولة أخيرة تعزز اقتناع القارئ بوجود المدار وطبيعته. لقد حاولنا إلى الآن عرض مفهوم المدار عن طريق تحليل وتأمل حكايات من ألف ليلة ولية، وقد كان بإمكاننا أن نحلل ونتأمل أضعاف الحكايات التي اخترناها.

لقد كان من الواضح أن بعض ما حللناه من الحكايات يتعلق بعلاقة المدار بمجموعة من المفاهيم وقد اخترناها متعمدين لما تتصف به مفاهيم كالنوع الأدبي والتلقي والتأويل والقارئ والقراءة والمعنى من شيوع وألفة، ولم يعتد أحد النظر إليها من زاوية المدار في الدراسات العربية، وبالتالي يمكن أن تكون زاوية النظر هذه مناسبة للنظر إلى مفاهيم أخرى.

لقد كان هناك أسباب هامة توضح لماذا بدت العلاقة بين المدار وبين هذه المفاهيم وكأنها علاقة خفية، فالناس يستقون

تصورهم لطبيعة المعنى من مصادر سلطوية اعتادت بصورة منتظمة على إخفاء دور القارئ في تكوين المعنى وبنائه. وبالرغم من أن هذه الفكرة لن يتسنى لها الوضوح بالقدر الكافي إلا في نهاية هذا الفصل، إلا أننا سوف نستهله بالإشارة إلى جانب من جوانب مصادر سلطوية تئد إحساس الشخص بامتلاك المعنى.

نعني بالمصادر السلطوية شبكة معقدة من ممارسات تربوية وتعليمية واجتماعية وعلمية شائعة، لا تتيح للقارئ بناء المعنى وتكوينه، ولا بالكيفية التي يربط فيها القارئ بين معرفته الجديدة والقديمة، ولا تمنحه التأكيد العاطفي بامتلاكه القدرة على أن يستخدم ما يعرف في سياقات جديدة تكون معنى جديدا.

بهذه الأساليب تئد هذه الشبكة المعقدة إحساس القارئ بتكوين المعنى، وتغرس فيه أن المعنى يلقن أو يكتشف ولا يبنى ويكون، ساعدها في ذلك مفهوم أساس في النصوص هو مفهوم الغموض الذي سنمعن النظر فيه لما له من أهمية استنادا إلى تجليات نتجت عنه أبرزها احتكار طبقة معينة المعنى وتحكمها فيه.

نعثر في المعاجم العربية القديمة على تصور ما للغموض، فهو التطامن والتداخل وعدم الظهور والتعقيد (ابن فارس، 1991، جـ 4 / 305) يجمع صفات الخفاء والسرية وعدم الوضوح، ويفهم من استشهاد ابن منظور (جـ 7 / 200)

بعبارة لأبي حنيفة (الغمض أشد الأرض تطامنا يطمئن حتى لا يرى مافيه) أن الغموض صفة استعيرت من الأجزاء المنخفضة من الأرض (الغمض هو المكان و التطامن هو العمق) انخفضت انخفاضا شديدا حتى لا يرى ما فيه.

تشير عبارة أبي حنيفة إلى أن ما يوجد في العمق هو وحده الذي يظل مخفيا وسريا ومجهولا وغير واضح (الدلالة اللغوية للغموض)، وأن الغموض هو بمعنى ما معرفة سرية وعميقة.

يمكننا ـ إذن ـ أن نربط بين الغموض والحقيقة؛ فالغموض يطلق على السري والمجهول والمخفي، والحقيقة هي ما قيل بطريقة غامضة، وكلاهما يجب أن يفهما فيما هو أبعد من الظاهر (تعريف الحقيقة مأخوذ من إمبرتو إيكو، 2000، ص 31).

ولد هذا التصور للغموض ما يسميه بول فاين قوة الإثبات (نقلا عن بن الشيخ، 1966، ص 8) أي: تشكل مجموعة (يستخدم كلمة طبقة) تحترف المعرفة، وتضطلع بمهمة توضيحها، وتنظيمها ونشرها وقد حدث على امتداد تاريخ الثقافة العربية أن وجد علماء احترفوا المعرفة، وشكلوا نخبة، هي وحدها القادرة على فهم الغامض وشرحه وتفسيره.

يوفر هذا الفهم الأولي للتصور الذي ولدت منه الطبقة، فهما آخر للإجماع من حيث هو مجموعة علمية، تعمل وتؤدي دورها وفق مجموعة من الأفكار التي تعتقد بصحتها. إن الإجماع يجد مجال اشتغاله في المعرفة، ولقد بين الإمام

الشافعي (الرسالة، ص 475). في فترة متقدمة، أن اجتماع الأبدان لا يصنع شيئا، لذلك لا لزوم للإجماع بهذا المعنى أي اجتماع الأبدان، إلا ما عليه الجماعة من التحليل والتحريم والطاعة فيهما

لقد ولد الإجماع أولا في حقل العلوم الشرعية، وفيما أعلم فإن ابن سلام الجمحي هو أول من طبقه على الشعر، يقول: وقد اختلف العلماء بعد في بعض الشعر، كما اختلفت في سائر الأشياء، فأما ما اتفقوا عليه، فليس لأحد أن يخرج منه (طبقات فحول الشعراء، ص 4).

يعلق جمال الدين بن الشيخ (1996، ص 7) على عبارة الجمحي بقوله «يشير مفهوم الإجماع، وهو مفهوم شرعي، حين يطبق على الشعر، إلى العلماء بوصفهم هم القادرون على الحكم بأصالة إنتاج ما. هذا المفهوم يؤكد في الحقيقة أن كل المعرفة المتعلقة بالشعر ينبغي أن تتشكل في علم يقع تحت سلطة العلماء».

من حسن الحظ أن هذا المفهوم الدخيل على الشعر لم يتكرس، صحيح أن النقاد القدماء اشتغلوا على نماذج شعرية شبه مجمع عليها، نماذج اكتسبوها من سماعهم، أو من قراءاتهم، لكن هذا التقارب الذي تكشف عنه طرق تكوينهم، لم يكرس مجموعة متكاملة من القواعد للبحث عن معنى الشعر، لذلك بقوا يتحركون بين تصورين للمعنى: المعنى من حيث هو مرتبط بالتاريخ، ويتحكم فيه قصد معين، في لحظة

معينة، والمعنى من حيث هو حقيقة ثابتة في النص.

إننا لا نفكر هنا في دليل واحد ملائم لما نناقشه، فالأمثلة على ذلك كثيرة، حيث قرأ النقاد القدماء نصوصا واحدة بآليات مختلفة كما هو نص (ولما طوينا من منى..)، وتجادلوا في معنى بعض الأبيات الشعرية، وتخاصموا حول إنتاج الشعراء مثلما حدث مع إنتاج أبي تمام، وفي كل هذا، كانت تتحكم فيهم تجاربهم القرائية، والأعراف الأدبية التي تعلموها، والشكل الشعري الذي أتقنوه، فالعقل لا يعرف أولا وأخيرا إلا ما تعلمه.

غير أن بيتين من الشعر بقيا مستعصيين على كبار علماء العربية ونقادها كأبي عبيدة والأصمعي وأبي زيد الأنصاري. ينقل جلال الدين السيوطي (جـ1 / 140) عن كتاب أبي محمد بن المعلى الأزدي (الترقيص) هذه الحكاية:

أخبرنا أبو حفص قال أخبرنا أبو بكر الثعلبي، عن أبي حاتم، قال أبو العلاء العماني الحارثي: لرجل يرقص ابنته:

محكوكة العينين معطاء القفا   كأنما قدت على متن الصفا

تمشي على متن شراك أعجفا   كأنما تنشر فيه مصحفا

فقلت لأبي العلاء: ما معنى قول هذا الرجل؟ قال لا أدري! قلت: إن لنا علماء بالعربية لا يخفى عليهم ذلك. قال: فأتهم. فأتيت أبا عبيدة فسألته عن ذلك فقال: ما أطلعني الله على علم الغيب! فلقيت الأصمعي فسألته عن

ذلك. فقال: أنا أحسب أن شاعرها لو سئل عنه لم يدر ما هو. فلقيت أبا زيد فسألته عنه، فقال: هذا المرقص اسمه المجنون بن جندب، وكان مجنونا، ولا يعرف كلام المجانين إلا مجنون، أسألت عنه أحدا؟ قلت: نعم، فلم يعرفه أحد منهم.

يشير سؤال أبي حفص: ما معنى قول هذا الرجل؟ إلى أنه لم يتبين دلالة البيتين، وأنه لم يستطع أن يجعلهما دليلا على تجربة، لكي يحدد معناهما، وبالتالي فقد ظل معنى البيتين بعيدا ونائيا، وظل هو في وضع عاجز عن بلوغه، وإلى ذلك الحين مازال البيتان يخفيان معنى موغلا في الغموض.

لا تعني ملاحظتنا التمهيدية هذه، إغفال ما أثاره أبو حفص بين ألفاظ البيتين ومعناهما؛ فالتصور الذي يتحرك في خلفية سؤاله معروف وشائع عند النقاد القدماء وهو أن الشعر لفظ موزون ومقفى ودال على معنى، وقد تحقق جزء من هذا التصور، فالبيتان موزونان ومقفيان، وبما أن أبا حفص لم يفهم معناهما، فإن الوزن غير كاف لجعلهما شعرا، صحيح أنه لم يصرح بأنهما ليسا شعرا، لكن بحثه عن معنى لهما، يشير إلى جزء مفقود من تصوره للشعر.

إن الرغبة في الوصول إلى معنى الأشياء الغامضة خاصية تكاد تنحصر في البشر، الذين يتوافرون على قدرات متباينة على تحمل الغموض، فأبو العلاء الذي روى البيتين لأبي حفص، استطاع أن يقف أمام غموض ما سمع من غير أي رد

فعل، بينما لم يستطع ذلك أبو حفص، وبهذا فالقدرة على تحمل الغموض، تؤدي دورا حيويا في البحث عن المعنى.

لذلك ففهم اتجاه الاثنين نحو غموض البيتين أساسي هنا، ذلك أن بحث أبي حفص عن المعنى يستند إلى رغبته ـ وهي بطبيعة الحال رغبة إنسانية طبيعية ـ لسد ثغرة بين شكه ويقينه. لقد كان غموض البيتين مثاليا بالنسبة لأبي حفص، ليسأل عن معناهما، بينما لم يكونا كذلك عند أبي العلاء؛ لأنهما أغرقا في الغموض فابتعد عنهما.

إذا ما تجاوزنا هذه الفكرة، فإن سؤال أبي حفص يعبر عن تصوره للمعنى، فمعنى البيتين يقع خارجه، وما عليه إلا أن يتلقاه مثلما هو، وإذا ما تلقاه فسيترتب على ذلك، أن ما تلقاه غير قابل للتطور أو التغير، معنى ليس مؤقتا، بل نهائي، وليس نتاج قارئ تعامل مع ما يقرؤه في ضوء مالديه من معارف وذكريات وخبرات. إن ما يمكن أن نصف به أبا حفص هو أنه قارئ كسول، لم يشغل معارفه، وخبراته، وذكرياته التي ينفرد بها، كي يفهم معنى البيتين.

ما لم ينتبه إليه أبو حفص، أن المعنى ليس شيئا يمكن أن يعطى، إنما يتم من قبله هو نفسه، فهو الذي يقرر ما يعنيه البيتان، كما أن معنى قائلهما يقرره قائلهما نفسه، وبهذا فالبيتان ذخيرة لمعان كان يمكن أن يفترضها، معان لا توجد في البيتين، ولم توجد فيهما قط، وربما لن توجد أبدا، ومع ذلك يمكن أن توجد فيهما.

«إن الجمل الغامضة، بل الجمل التي لا معنى لها، تحمل كما تحمل الجمل الأخرى أثر معين في القارئ، ومهما كان العمل الأدبي غامضا، يستطيع المرء أن يجعله ذا دلالة؛ بأن يعده دليلا على تجربه، ويحدد معنى تلك التجربة (وليم راي، 1987، ص 174).

من هذه الناحية يشبه العمل الأدبي خيالنا، حينما نختار أوضح أو أغمض ما فيه، متجاهلين صورا أخرى ونحن نحوك صورنا، وما نملكه آخر المطاف، ما يملأ أيدينا، هو المعنى الذي نسجناه، وكل واحد منا يختار المعنى الذي يروي حكايته الخاصة. لقد كان أبو حفص قادرا على تحمل غياب معناه الخاص؛ لأن شكه في حقيقة المعنى الذي سيقرره الآخرون له، يقبع في أدنى مستوى.

من يملك المعنى؟ يجيب أبو حفص ضمنيا عن هذا السؤال، وهي إجابة تتفق مع تصوره للمعنى، يقول «إن لنا علماء بالعربية لا يخفى عليهم ذلك». ترى لم [نا] في (لنا) وليس (لي) وهو الذي يبحث عن المعنى؟ إنه يعيدنا إلى النخبة (علماء العربية) التي تحتكر معنى الغامض، وتفسره وتشرحه، في مقابل [نا] التي صمم دورها في أن تتلقى المعنى، وفي أن تبقى منغلقة، وأن تعيش بلا معناها هي.

هذه الطبقة وحدها، تعرف كيف ترى الأشياء التي تبقى مخفية عن الآخرين، وتملك القدرة على رؤية ماهو تحت الظاهر، أما الباقون فهم من وجهة نظرها غير موجودين

ثقافيا، لذا ينبغي أن يتمثلوا طرق تفكيرها، ويتبنوا مواقفها، ويشاركوا في نشاطاتها لكي يتعلموا، وبعد ذلك يمكن أن يكونوا محميين منها، أو أصدقاء لها، لكنهم لن يرتفعوا أبدا إلى أن يكونوا أندادا لها.

ليست هذه النخبة لأبي حفص وحده، حتى يقول (لي)، بل لـ [نا]، المجموع الذين لا يملكون معناهم، الناس المغيبون ثقافيا، والذين يشكلون مصدر الخطر الدائم على المعنى. لقد عاش الناس في الثقافة العربية الإسلامية وهم يرزحون تحت التهديد بنار جهنم، إن هم امتلكوا معناهم الخاص، فتقبلوا غريزيا، أن النخبة أفضل منهم وأرقى، هذا العالم من كمال الآخرين خيم فوق طاقاتهم كحمل ثقيل.

من هو أبو حفص؟ لا أحد يعرف، لكنه حينما يتلبس [نا] فهو يوجد في موضع من يجب أن يلقن المعنى، وبالتالي فوظيفته في الحكاية هي: أن يسأل ويتمثل باسم الناس، وأن يغترف له ولهم المعنى من محيط النخبة الديني أو الأخلاقي أو اللغوي، وأن يجد نفسه مثلما هم الناس، مرغما على قبول المعنى، ودوره الأساس هو تقبله والالتزام به.

علماء العربية من وجهة نظر أبي حفص، لا يخفى عليهم معنى البيتين، هكذا ـ إذن ـ فهم يعنون بما يخفى على غيرهم، إن الفكرة الأساس هي فكرة معنى متنكر، والفعل (خفي) يحيل إلى الستر والكتم والمواراة، وتبعا لذلك فالصورة المحسوسة للبيتين، ومن ثم للعمل الأدبي، هي

صورة غيضة غابة يتوارى خلفها المعنى (ابن منظور، 1992، ج 12 / 234).

لكن الجذر اللغوي (خفي) من الأضداد، فإذا كان معناه الستر، فإن معناه أيضا الإظهار (ابن فارس، 1991جـ2/ 202)، والفكرة الأساس في هذه الدلالة هي فكرة معنى ظاهر وواضح، والفعل (خفا) يحيل إلى الإخراج والإظهار، وتبعا لذلك، فالصورة الملموسة للبيتين، ومن ثم للعمل الأدبي هي حفرة استخرجت فأظهرت (ابن منظور، سابق، ج14/ 234).

تعني الأضداد: كلمة وضعت للدلالة على الضدين (المنشي، 1996، ص 139) أي كلمات تنصرف إلى معنيين متضادين. إن الجذر (خفي) وهو يدل على ستر وإظهار، يشير إلى أن فهم الشيء، يعني أن المرء يدرك ما يعرفه، وأنه يواجه في الوقت نفسه سر هذه المعرفة المخفية، وأننا لا نستطيع فهم إلا ما هو معروف لدينا (وليم راي، سابق، ص 212).

لقد تحدث فوكو (1989، ص 52) عن الأسرار التي تحمل ذاتها على السطح وإيكو (2000، ص 31) عن الحقائق التي تنتمي إلى حياتنا اليومية لكنها نسيت، وفي حديثيهما يحضر مدلولا (خفي) حيث الأسرار والحقائق المنسية تعني (الستر) بينما وجود الأسرار على السطح والحقائق المنسية يعني (الإظهار)، وفي كلا الحالين على المرء ـ لكي يفهم المعنى ـ أن يركز على الحقائق والأسرار التي أخذت خارج السياق لكي تثير اهتمامه.

لكي يجد أبو حفص معنى البيتين، قصد على التوالي: أبا عبيدة والأصمعي وأبا زيد، وهم من كبار علماء العربية، لقد عاش هؤلاء العلماء الكبار، في الفترة التي تمتد بين عام (110) تاريخ ميلاد أبي عبيدة (توفي عام 209) وعام (217) تاريخ وفاة الأصمعي (ولد عام 122) وما بينهما أبو زيد الذي مات عام (216) على اختلاف واضح بين العلماء في تواريخ ميلادهم ووفاتهم (ابن خلكان، جـ2/ 378- 380، جـ3/ 170- 176، جـ5/ 243).

لكن الأمر المؤكد أنهم لم يكونوا من رؤوس القوم، أو ينتمون إلى قبائل عريقة. فأبو عبيدة من موالي قريش (ابن خلكان، جـ5/ 235) والأصمعي ينتمي إلى قبيلة باهلة، المرأة التي توفى عنها زوجها، فتزوجها ابنه من امرأة أخرى، مما عيب على القبيلة مدى الدهر (أحمد زكي، 1977، ص 17) أما أبو زيد فقد اختلفوا فيه، فقيل إنه داخل في الأنصار، وقيل إن الرواة أخطؤوا حين نسبوه إلى الأنصار، وقيل إنه غير سعيد بن أوس(الزبيدي، 1988، ص 165).

هنا ليس من دون فائدة، أن نبين أن هذا كله لم يؤثر عليهم لكي يصعدوا، فمن الناحية الاجتماعية كان الأصمعي من مجالسي الخليفة الرشيد (الزبيدي، ص 169)، لكن لا مجال لأن يخدعنا ذلك؛ إذ إن الترقي الاجتماعي، ينبغي أن يفهم على المستوى الفردي، فقد رد جعفر بن يحيى أبا عبيدة لأن مثله من وضعاء النسب لا يدخل على الخلفاء (نفسه، ص 175).

هذه النسبية في الترقي الاجتماعي، لا تمنع أن يكونوا على قدر معقول من الثراء، فأبو عبيدة أعطي آلاف الدنانير بعد أن منع من مقابلة الخليفة (نفسه، ص 175) والأصمعي المعروف ببخله، كان من ذوي اليسار؛ بسبب عطايا وهدايا الخليفة والوزراء (أحمد زكي، ص 304).

يتعلق الأمر هنا بتسليع الثقافة، من غير أن يكون هؤلاء العلماء مندمجين في الشريحة الحاكمة، أو في البرجوازية الراقية، لكنهم وهم يقدمون على المغامرة، نحو المجد والثروة، ينبغي لهم أن يقدموا على ذلك اعتمادا على مساندة (ينظر، بن الشيخ، 1996، ص 68).

إن مجتمعا شديد التراتبية كمجتمع هذه الفترة، لا يعارض في أن يسلك مولى كأبي عبيدة، أو أحد أفراد قبيلة مهموزة النسب كالأصمعي، أو مشكوك النسب كأبي زيد، في أن يتعلموا ويترقوا ثقافيا ومن ثم اجتماعيا واقتصاديا.

كيف تعلموا؟ يسجل بن الشيخ (نفسه، ص 96) ملاحظات بصدد تكوين الشاعر وهي تنطبق على موضوعنا، يكفي أن أضع العالم مكان الشاعر يقول «فعالم المستقبل سيلقن في الكتاب ـ بالإضافة إلى مفاهيم أولية مختلفة ـ معرفة القرآن بعد حفظه عن ظهر قلب، هذا حدث جوهري؛ فالقرآن هو التربة الخصبة والمخصبة التي ستغذي الفكر دائما، إنه يرسخ في الذهن حاسة اللغة العربية التي لا تقبل التجاوز، ويوفر رصيدا معجميا لا ينضب، يقوم البنيات الذهنية، ويحدد كيفيات التفكير التي لن تفارق العالم..

لا تتوفر معلومات دقيقة فيما إذا كان الثلاثة قد حفظوا القرآن، لكن المؤكد أنهم درسوه؛ لأن دراسته هي المعرفة الأولى والأغرى بالاكتساب. غير القرآن كان تعليم العربية والتفسير وغيرهما متاحا في الجوامع، وحلقات العلماء، لقد كان هؤلاء العلماء يعرفون أن المعرفة والثقافة ستهيؤهم لكي يصبحوا نخبة؛ لأن «الثقافة هي أحد عناصر الوعي الجماعي الذي يؤسس الطبقة المهيمنة، واكتسابها ينمي حظوظا مقبولة» (نفسه، ص 95).

بفضل تعلمهم، وموسوعيتهم الهائلة، هيمن هؤلاء الثلاثة على تفسير وشرح الغامض والنادر والغريب، وعلى خلاف ما قدمنا من أن أبا عبيدة لم يقابل أي خليفة، تذكر بعض المصادر أن الخليفة هارون الرشيد استقدمه من البصرة لكي يقرأ عليه كتبه (ابن خلكان، جـ5/ 235) وأن الأصمعي يفسر كل شيء حتى مزح الرشيد مع امرأته (نفسه، جـ3/ 173)، أما الغريب والنادر فقد ترك لأبي زيد (نفسه، جـ2/ 379).

الحديث عن هؤلاء العلماء ذو شجون، وما أردناه من هذا الاستطراد هو أن نبين كيف أن المحيط الاجتماعي والثقافي ولّدهم ووجّههم، وهم يعبرون عن محيطهم الذي شكل لديهم تصور العالم.

لقد كانت الممارسة الشائعة في تكوينهم هي الحفظ، ربما من المبالغ فيه في كتب التراجم، أن يقال عن الأصمعي أنه حفظ أربعة عشر ألف أرجوزة، أو أن يقول هو عن نفسه أنه

يحفظ ستة عشر ألف (الزبيدي، سابق، ص 171) وأن يحفظ أبو عبيدة جل الشعر الجاهلي وملحه (ابن خلكان، جـ5/ 236)، لكن هذا يدل على ما اشتهروا به من أنهم حفظوا ما لن يستطيع أن يحفظه أحد.

من المعروف أن الحفظ معرفة خارجة عن الإنسان يتلقاها كالوعاء، صحيح أن المحفوظ قد يكون له دور في تحصيل المعرفة الجديدة، لكن في غالب الأحيان يندمج ما يحفظ بشكل تعسفي في البنية المعرفية للشخص من غير أن يتفاعل مع ما هو موجود لديه فعلا.

إن أي شيء نحفظه لا يؤدي أبدا إلى معرفة حقيقية، إنما يظل معلومة سطحية، من الممكن أن نعيد ما نحفظه، لكننا في الوقت نفسه ربما لم نفهمه، كما أننا لا نستطيع أن نعرفه في المضمون المعقد لكلمة (يعرف)، " فالحفظ لا يناسب عملية بناء المعرفة الجديدة، لكنه مفيد في حالة رغبتنا في تعلم ما يعتقد بأنه حقيقة في نظر شخص ما (باير، 1994، ص 36).

قد يكون غريبا لبعض القراء العلاقة المباشرة بين الحفظ، وتصور طبيعة المعنى، وإذا ما أخذنا الأصمعي نموذجا، فإن درجة فهمه للأراجيز التي حفظها مرتبطة ارتباطا وثيقا بالكيفية التي تعلمها بها، ففهم الأراجيز التي حفظها لا ينجم عن مجرد حفظها، ومعناها ليس شيئا يمكن أن يستعيره من أحد، وإنما يتم من قبل الأصمعي نفسه، وما لم يفعل ذلك، فسوف يفتقر إلى الرؤى التي يتكون في ضوئها المعنى الحقيقي،

فالمعنى من حيث هو فهم يبنى على يد الأصمعي نفسه، وليس على يدِ غيره.

هناك موقف واحد للأصمعي يكشف أثر حفظه في تصوره لطبيعة المعنى، الموقف يتعلق بمعنى آيات القرآن الكريم، وأحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم؛ فقد " كان شديد الاحتراز في تفسير الكتاب والسنة، فإذا سئل عن شيء منهما يقول: العرب تقول معنى هذا هكذا، ولا أعلم المراد منه في الكتاب والسنة " (ابن خلكان، ج3/ 172).

يفصح هذا الموقف عن عمليتين عقليتين مختلفتين تماما هما: المعرفة وتكوين المعنى؛ فالمعرفة عامة ومشتركة، وكثيرون غير الأصمعي يعرفون أن العرب تقول معنى هذا كذا، أما تكوين المعنى فهو عملية شخصية وخاصة، إنه تكوين وبناء يتوصل إليه الفرد نفسه، ووراء موقف الأصمعي المتلبس بتدين يجعله يحترز (يتوقى) من البحث عن معاني الآيات والأحاديث (تفسير) ـ نقول وراء هذا الموقف قلق في ربط مفاهيم جديدة، بمفاهيم ذات صلة يعرفها عن العرب.

لأنه كذلك فقد أخذ على أبي عبيدة قوله في القرآن برأيه، والحكاية التالية تؤكد تصوره لطبيعة المعنى «بلغ أبا عبيدة أن الأصمعي يعيب عليه كتاب (المجاز) فقال: يتكلم في كتاب الله برأيه؛ فسأل عن مجلس الأصمعي في أي يوم هو، فركب حماره في ذلك اليوم ومر بحلقته، فنزل عن حماره وسلم عليه، وجلس عنده وحادثه ثم قال له: أبا سعيد، ما تقول في

الخبز، أي شيء هو؟ فقال: هو الذي نخبزه ونأكله، فقال أبو عبيدة: فقد فسرت كتاب الله برأيك، فإن الله تعالى قال «إني أراني أحمل فوق رأسي خبزا» فقال الأصمعي: هذا شيء بان لي فقلته، ولم أفسره برأيي، فقال أبو عبيدة: والذي تعيب علينا كله شيء بان لنا فقلناه ولم نفسر برأينا (ابن خلكان، جـ5/ 237).

لم يقدم الأصمعي عن الخبز أكثر من المعلومات التي حفظها، ومن ثم فهو لا يعرف شيئا عن الذي حفظه. إن المعنى الجديد للخبز في الآية (لم يكن خبزا حقيقيا في كل الأحوال) يصبح معرفتنا عن معنى الخبز الذي حفظناه، ذلك أن المعنى لا يقتصر على ما نحفظ، بل على ما نبني ونكون، وهنا قاعدة معنى مهمة هي: أننا نخرج معنى مما نقرأ أو نسمع بمقدار ما ندخل فيه.

إن واقع العلاقة بين الحفظ وتصور طبيعة المعنى أعقد مما يوهمنا به تحليلها، فأبو عبيدة الذي يعرض في كتابه تأويلات مريبة من وجهة نظر الأصمعي، لم يكن يفسر الشعر (ابن خلكان، جـ5/ 237)، لا يمكن أن يكون أبو عبيدة غير عارف به، فقد كان ديوان العرب في بيته (الزبيدي، ص 177) يحفظ عيون الشعر الجاهلي، عارف بالغريب وأخبار العرب وأيامها (ابن قتيبة، ص 302) وهو بهذا جمع معطيات لبحث عن المعنى كأعراف الشعر والخبرة به.

لا نملك حججا معقولة تبرر موقف أبي عبيدة، لكن ربما

تحليل التفسير (من حيث هو عملية يرتبط بقيم واتجاهات معرفية) يسلط ضوءا خافتا على موقف محير، إن التفسير يعني البحث عن معنى، وهذا يتطلب منا القيام بعمليات عقلية معينة؛ من أجل أن نفهم شيئا ما، ومثلما يجب علينا أن نحوز على معرفة واسعة لكي نفسر، كذلك يجب أن تكون لدينا اتجاهات وقيم معينة كالفضول (حب الاستطلاع) والشك (حافز البحث عن معنى غير معروف). لقد حاز أبو عبيدة على المعرفة، لكن ما افتقده هو الفضول والشك اللذين يولدان المعاني الجديدة ويؤازرانها.

ليس من الغريب ـ إذن ـ أن يتحدث الباهلي صاحب كتاب (المعاني) عن أن طلبة العلم، كانوا إذا أتوا مجلس الأصمعي اشتروا البعر في سوق الدر، وإذا أتوا مجلس أبي عبيدة اشتروا الدر من سوق البعر (ابن خلكان، جـ5/ 237)، والعلة في شراء الدر أو البعر علة تتعلق بالإمكانات اللغوية والصوتية والمعجمية وليس المعنى، فقد كان الأصمعي حسن الإنشاد لرديء الأخبار، بينما كان أبو عبيدة سيء العبارة مع علمه الجم.

إن المفاضلة من هذا النوع وفيرة في كتب التراث، وبدلا من نسوق المزيد، نريد أن نقتصر على ذكر مفاضلة واحدة؛ لأنها تتعلق بالعلماء الذين نتحدث عنهم، يقول ابن مناذر «الأصمعي أحفظ الناس وأبو عبيدة أجمعهم، وأبو زيد الأنصاري أوثقهم» (ابن خلكان، جـ 2/ 379).

تتحدث العبارة عن معنى واحد بألفاظ مختلفة، فالفرق بين العلماء الثلاثة هو فرق في الدرجة وليس في النوع، ذلك أن الحفظ يعني استظهار المعرفة بشكلها الأصلي الذي وجدت عليه، وكذلك هو الجمع مع فرق واحد هو أن وسيلة الجمع فقد تكون الكتابة، أما الثقة في هذا السياق فتعني: الإخلاص في النقل حفظا أو كتابة، والإحالة غير القابلة للشك إلى متن موجود، وأن القدماء قد قالوا فعلا ما نقله أبو زيد من غير أن يسعى إلى أن يغير أي شيء.

تحضر في مفاضلة ابن مناذر ظلال مفهومين ينتميان إلى علوم الحديث هما: الحافظ والثقة، وهذا يعني أن علماء اللغة قد تحددت مهمتهم في جمع الأشعار والأخبار والعلوم القادرة على خدمة العلوم الشرعية.

لقد تحددت في الفترة التي عاش فيها هؤلاء العلماء الثلاثة الإستراتيجية الثقافية العربية الإسلامية «وكان من أدواتها الكبرى التمييز القائم بين العلوم الأصلية التي تنتظم المعارف الدينية، والعلوم الفرعية التي تصنف المعارف الدنيوية، واعتبرت المعارف التي تهتم باللغة موضوع عناية ملحوظة، تضطلع بمهمة إعداد أداة لغوية قادرة على الاستجابة لحاجات العلوم الأصلية (جمال الدين بن الشيخ، سابق، ص 7) ومن هنا جاءت مفاهيم الإجماع والثقة والحفظ.

يوفر هذا الاستطراد الذي قمنا به من تكوين هؤلاء العلماء الثلاثة، وعلاقة ذلك بتصورهم لطبيعة المعنى، وخدمة العلوم

الدينية، امتيازا خاصا لمشروع هذه الدراسة، إذ قبل أن نحلل الحكاية وضعناها في منظور ما، وأعطيناها عمقا هي في حاجة إليه، وجعلناها تحيا أمامنا بتلك الحياة التي جعلت السيوطي يختارها هي بالذات، يكفي أن نعيد قراءة ما كتبه السيوطي قبلها وبعدها حتى نقتنع بذلك.

لقد أورد السيوطي الحكاية في الفصل الذي خصصه لمعرفة من تقبل روايته وترد(جـ / 18)، وعلى امتداد الصفحات يشغل باله النحارير (جمع نحرير) وهم الحذاق الماهرون المجربون العقلاء الفطنون البصيرون بكل شيء، الذين ربما أفشوا بين الناس ما ليس من كلام العرب، إرادة اللبس أي الشبهة وعدم الوضوح، والتعنيت أي إشاعة الخطأ وإدخال الأذى.

لا ينبغي أن نتصور أن السيوطي ينشغل بلا شيء، كما لا ينبغي أن نتصور أن طبيعة اللغة قد تستجيب لذلك الانشغال، أو أن النحارير قد يستجيبون لتحفظاته، وريبه منهم، ما نميل إليه هو أن انشغال السيوطي هو نتاج لمعاصرة لم تعد فيها اللغة نقية وصافية، ومصادقة متأخرة على تطور فكرة منذ اللغويين الأوائل تنزع إلى هيمنة لغة وصفت بكونها قديمة. إن السيوطي فيما نتصور لا يعبر بهذا عن رأي شخصي، بل يدعم اختيارا وتحيزا لمستوى من اللغة تكرس منذ أمد طويل.

إننا نفهم مباشرة لماذا الخوف من النحارير، الوصف المريب لأولئك الحذاق في اللغة، الماهرين فيها والبصيرين

بها، ذلك أن الخوف منهم لم يكن بسبب إرادتهم اللبس والتعنيت، بل الخوف من إشاعتهم معجم لغوي جديد، وما يترتب عليه من خطر إهمال المعجم اللغوي الوفير الذي أعده اللغويون الأوائل ومنهم الأصمعي وأبو عبيدة وأبو زيد.

«إن شيوع معجم جديد سيصاحبه حتما هجرة معجم قديم على مستوى التداول بين الناس، وبالتالي هجرة صور وأخيلة محفورة في أعماق الوعي الثقافي على مستوى الإبداع، إنه النزوع إلى ثبات المعجم، وعلى هذا الثبات تقوم القدامة التي تعمل على التحكم في علاقة الكلمة بالمعنى (ينظر جمال الدين بن الشيخ 1996، ص 21).

يفرغ السيوطي النحارير من الأخلاق حينما يوردهم في سياق الخلق الرفيع الذي يجب أن يتمتع به ناقل اللغة، ينقل عن ابن فارس: أن اللغة تؤخذ من الرواة الثقات ذوي الصدق والأمانة، ويتقى المظنون، وعن الخليل: فليتحر آخذ اللغة أهل الأمانة والصدق والثقة والعدالة، وعن ابن الأنباري: يشترط أن يكون ناقل اللغة عدلا، رجلا أو امرأة، حرا أو عبدا، فإن كان ناقل اللغة فاسقا لم يقبل نقله (جـ/ 137 / 128).

ترى ماذا لو أخذت اللغة عن المجانين؟ يجيب السيوطي بأن العرب رووا أشعار المجانين، واحتجوا بها وكتب أئمة اللغة والنحو مشحونة، وفي هذا السياق يورد حكايتنا.

قائل البيتين هو المجنون بن جندب. من هو هذا؟ لا نعرف

عنه إلا أنه مجنون، لقد كان اسما على مسمى، فاسمه (المجنون) يشير إلى حالته (مجنون). فيما بعد سنتقف على دور هذا في تصور طبيعة المعنى، نكتفي هنا بالقول: إن المجنون كان بمثابة شيء غير موجود، وكان ينظر إلى خطابه على أنه هذيان لا يؤدي إلا إلى الفراغ والعدم وظلام الجهل المطلق (ينظر هشام صالح، 1984، ص 20).

غير أنه مجنون فقد كان مرقصا، و الفعل (رقص) يدل على الوثب و النقزان (ابن فارس، جـ2/ 428) وعلى الاضطراب والغليان والارتفاع والانخفاض (ابن منظور، جـ7 / 42) وعلى تأدية حركات بجزء أو أكثر من أجزاء الجسم (المعجم الوسيط، ص 365) وتبعا لذلك فالصورة المحسوسة للمجنون بن جندب، هي صورة شخص غير متزن يثير الاستهزاء.

من جهة أخرى يستحضر المرقص موقفا يقام بين عناصره علاقة تنظيم، والفكرة الأساس في هذا الموقف هي فكرة تناسب بين الجسد والإيقاع أو الموسيقى أو الغناء، والفعل (رقص) يحيل إلى ترقيص المرأة ولدها، والصورة الملموسة هي صورة امرأة ترفع ولدها وتخفضه (ترقصه). فيما بعد سنقف على دور هذه الصورة في تصور معنى البيتين، نكتفي هنا بالقول: إن المرقص وهو يرقص لا بد أنه يعبر عن شعور أو معنى ما.

أول عالم ذهب إليه أبو حفص هو أبو عبيدة، سأله عن معنى البيتين فقال " ما أطلعني الله على علم الغيب " يمكننا

أن نقترح أنه قصد أبا عبيدة للثقة التي اشتهر بها، وفي إجابة أبي عبيدة ما يبرر اقتراحنا ولو عند مستوى خفي ومشوش، إذ يحضر في إجابته الله وإطلاعه على علم الغيب، حيث يمكن أن ينقل لأبي حفص ما أطلع عليه.

«إن للجملة قابلية لأن تعني شيئا آخر يختلف عما تعنيه (راي، سابق، ص 172) وإذا كانت عبارة أبي عبيدة تعني أنه لا يعرف معنى البيتين، فإنها قابلة لأن تعني تصوره لطبيعة المعنى، فالغيب يستعمل في كل غائب عن الحواس، وفيما يغيب عن علم الإنسان، وفيما لا تقتضيه بداية عقول البشر، وفيما لا يدركونه ببصرهم وبصيرتهم (الأصبهاني، 1972 ص 381)، وكذلك هو المعنى فيما يتصور.

لكن هذا المعنى الكامن في علم الغيب، يعلم بخبر الأنبياء عليهم السلام الذين يطلعهم الله عليه (الأصبهاني، سابق، ص 381)، إن الفعل (أطلع) يشير إلى العلم بالشيء وكشف المستور، كما يشير إلى الغياب والستر (ابن منظور، جـ8/ 263، 273)، وفي مسرح غامض كمسرح الغيب يحل إعطاء المعنى من قبل الغير محل تعرفه، ويحل الوحي به محل بنائه وتكوينه أو اكتشافه، هكذا فالمعنى يطلعه الله بشرا مخصوصين، في الوقت الذي يخفيه عن آخرين، والطيف المعجمي للفعل (أطلع) الذي ينتمي إلى الأضداد يسمح بذلك.

لم يكن أبو عبيدة نبيا أو رسولا كي يكلمه الله من وراء

حجاب، أو يرسل إليه رسولا بالمعنى، لكن هناك حالة واحدة ممكنة هي: أن يوحي إليه بالمعنى أي يلهمه. لقد حدث أن أوحى الله (ألهم) إلى أم موسى وإلى النحل، مما يعني أن الوحي بمعنى الإلهام وسيلة اتصال تختلف عن الكلام من وراء حجاب أو إرسال الرسول.

الوحي بهذا المعنى كلام «لا يفهمه إلا طرفا الاتصال، فهو كلام بدون قول، أو لنقل كلام بشفرة غير صوتية، بلغة غير اللغة الطبيعية (نصر أبو زيد، 1996، ص 41).

يشبه تصور طبيعة المعنى على أنه إلهام من الله تصور اللغة من حيث هي توقيف منه، والطريق إلى كليهما واحد «الوحي إلى بعض الأنبياء، خلق الأصوات في بعض الأجسام، علم ضروري خلقه الله في بعضهم حصل به إفادة اللفظ للمعنى (السيوطي، جـ1/ 25).

إن تصور طبيعة اللغة على أنها توقيف يعني أنها " مفروضة وصلبة وصعبة، لا يستطيع العقل أن يكون سيدا عليها (فوكو، 1989، ص 72)، مما ينسحب على تصور طبيعة المعنى، بحيث يصبح مفروضا (يؤخذ ويفرض من قبل آخرين) وصلبا (يقيني ونهائي، وغير قابل لأن يتغير) لا يستطيع العقل وحده أن يصل إليه (إلغاء النص وتجارب القارئ).

ها نحن الآن نصل إلى أول وقفة في التحليل، نعترف بأنه ليس سهلا أن نقدم نتيجة تحليل ناقص، لكن حتى لا نفقد خيط التحليل الذي تركناه مرارا وعدنا إليه، نقول تعني مقولة

أبي عبيدة أنه يتصور المعنى على أنه يقع خارجه، وليس داخله، قد يكون غريبا على بعض القراء أن المعنى يبنى ويكون من قبل الشخص نفسه، والقول بأن الناس يلهمونه أسطورة شائعة. المعنى لا يتلقى ولا يلهم لكنه يبنى ويكون، والمهم في هذا كله هو دور القارئ.

«يتوسع معنى النص بالاعتماد على حاجات القارئ وبراعته في التفسير، فعندما يواجه القارئ نصا ما، فإنه يستطيع تحويل الكلمات إلى رسالة تجيبه عن سؤال ليس له علاقة تاريخية مع النص أو المؤلف، هذا التحويل للمعنى قد يغني النص، أو يفقره، إلا أنه يشرب النص بشكل لا يمكن تحاشيه بوجهات نظر القارئ، بمعونة جهلة، ويقينه، وذكائه وخديعته وحيلته، ومواهبه على التصور، يكتب القارئ النص بنفس الكلمات الأصلية، لكن بأفكار أخرى، خالقا إياه من جديد، وذلك بالتقاطه من صفحات الكتاب، وبعث الحياة فيه» (البرتو مانقويل، 2001، ص 239).

العالم الثاني الذي سأله أبو حفص هو الأصمعي الذي أجاب «أنا أحسب أن شاعرها لو سئل عنه لم يدر ما هو». إذا كانت عبارة الأصمعي تعني أنه لا يعرف معنى البيتين، فإنها تثير من طرف خفي مسألة قصد المؤلف؛ فالأصمعي لن يفعل شيئا سوى أن يسمح لقصد المجنون بن جندب بالظهور، ومن ثم فهو لن يخلق معنى جديدا، ولن يقول قائل البيتين ما لم يقله.

من الناحية العملية تثير إجابة الأصمعي فكرة أن تأويل القارئ هو استعادة معنى المؤلف وقصده، وحينئذ يصبح معيار تأويل المعنى هو المعنى الأصلي الذي أراده المؤلف، والنتيجة المباشرة لهذا التصور هو أن تأويلا صحيحا واحدا يلغي جميع التأويلات الأخرى، وبالتالي فالقول «بصحة تأويل معين يتطلب أن نقرر هل أن المعنى الذي يقصده المرء يمكن عده تضمنا لمعنى المؤلف» (وليم راي، سابق، ص 106).

هل يكون المؤلف معنى؟ نعم، لكن الخلل يبقى في تصور أن معنى المؤلف هو المعنى الأوحد، وهو المعنى الحقيقي، وفيما يترتب على هذا من أن هناك حقيقة واحدة لا غير، وأن عددا محدودا من الناس هم الذين يدركونها.

لقد حدث على امتداد الثقافة العربية الإسلامية أن كان المعنى واحدا، و الحقيقة واحدة، والذين يعرفونهما عدد محدود جدا؛ لأن القوانين التي تنظم القراءة في الثقافة العربية الإسلامية هي القوانين ذاتها لحكم الدولة والمجتمع السلطوي الذي يقود الإنسان العربي في جميع أفعاله.

إن عبارة الأصمعي تعبر عن فكرة أبي عبيدة لكن في مظهر آخر، يتعلق الأمر بمعنى خارجي هو معنى المؤلف، الذي يرسله إلى قارئ تقتصر مهمته على إخراج معنى من غلافه اللفظي.

يشكل المعنى الوحيد للمؤلف سلطة «ولقد نشأت المواضعة التي مفادها أن المؤلفين يكونون المعنى من رغبة في النظر إلى

الحقيقة باعتبارها وحيدة ومطلقة، وهذه المواضعة هي جزء من أيديولوجيا مجتمع سلطوي وطبقي» (كروسمان، 2000، ص 35).

هل تكفي لعبة البلياردو لأن تدحض هذا التصور عن معنى المؤلف؟ حينما يضرب اللاعب كرة البليارد يتوقف عن كونه لاعبا، كي تبدأ الكرة المندفعة نحو الكرات الأخرى، حيث يولد الاصطدام فعلا آخر من مغامرة الكرة الشخصية. تبعا لذلك فالمؤلف حينما يكتب يتوقف عن كونه مؤلفا يرسل معنى، لكي يبدأ نصه المندفع نحو القارئ الذي يبني ويكون المعنى.

توجد في العلاقة بين المؤلف والقارئ مفارقة رائعة «فعندما خلق المؤلف دور القارئ، فإن المؤلف مهد بهذا الفعل الطريق إلى حتفه، لأنه عندما يختتم نصه يتوجب عليه الابتعاد عنه، والتوقف عن الوجود. مادام المؤلف موجودا يبقى النص غير مكتمل، وبعد أن يطلق المؤلف سراح النص يبدأ وجوده الذاتي الصامت، إلى أن يأتي قارئ ويقرؤه» (ألبرتو مانقويل، سابق، ص 207).

العالم الثالث الذي سأله أبو حفص هو: أبو زيد الذي أجاب «لا يعرف كلام المجنون إلا مجنون» من هو أبو زيد؟ فيما مضى تحدثنا عن أبي زيد الأنصاري، لكن هناك شخصية علمية معروفة هي أبو زيد القرشي. ترى أيهما سأل؟ الأرجح أن يكون الأنصاري؛ لأنه معاصر للأصمعي وأبي عبيدة، لكن

القرشي أيضا معاصر لهما؛ فقد روى عن المفضل الضبي في كتابه (جمهرة أشعار العرب) والمفضل مات في حدود عام (170) هجرية، في مقابل هذا يرجح جرجي زيدان (جـ1/ 415) أنه من رجال القرن الثالث الهجري.

أيا كان، أبو زيد الأنصاري أو القرشي، فالاثنان فتحا ملف علاقة الشاعر بالجن، لقد خصص القرشي فصلا عنوانه شياطين الشعراء في كتابه جمهرة أشعار العرب (ص 40 ـ 55)، والفكرة هي فكرة قرين من الجن مع الشاعر. أهمية هذه الفكرة لموضوعنا هي أن الشاعر مثله مثل القارئ في غالب الثقافة العربية الإسلامية، يختزل إلى مجرد ناقل، اختاره آخر للتعبير من خلاله.

وفيما يتعلق بالشاعر فالعملية برمتها «تشهد على قدرة شيطان يسكن إنسانا؛ لينفخ فيه نشيدا ملهما، وبمقدار ما يثبت الشاعر مواهبه ن فإنه بالمقدار ذاته يقنع بأنه محرك من طرف هذه القوة، ويقدم نفسه مختارا يشارك في عملية سحرية ن تنتزع منه مسؤولية إنتاج لا يمكن لوعيه أن يكون مالكه (جمال الدين بن شيخ، سابق، ص 121).

اعتقاد العربي بإمكانية الاتصال بين البشر والجن، هو الأساس الثقافي لظاهرة الوحي الديني في تصور نصر أبو زيد (1996، ص34)، ولو تصورنا ـ يكمل أبو زيد ـ خلو الثقافة العربية قبل الإسلام من هذا التصور، لكان استيعاب ظاهرة الوحي أمرا مستحيلا من الوجهة الثقافية، فكيف يمكن للعربي

أن يتقبل فكرة نزول ملك من السماء على بشر مثله مالم يكن لهذا التصور جذور في تكوينه العقلي والفكري.

النتيجة المباشرة لهذا التصور على طبيعة المعنى هو أنه إلهام، وأن المتلقي مجرد ناقل، لقد سبق أن توقفنا عند هذه الفكرة أثناء تحليلنا عبارة أبي عبيدة، وهانحن نعود إليها الآن في مظهر آخر، فإذا كان الاتصال في عبارة أبي عبيدة يقتضي عدم الانتماء إلى مرتبة وجودية واحدة (الله / البشر)، فإن الاتصال في عبارة أبي زيد يقتضي الانتماء إلى مرتبة وجودية واحدة، أي بين البشر والبشر أو بين الجن والجن.

لقد كان المجنون بن جندب من وجهة أبي زيد مجنونا، وبما أن أبا زيد عاقل فالمرتبة الوجودية مختلفة، ومن ثم يجب أن يكون المجنون عاقلا، أو أن يكون أبو زيد مجنونا لكي يفهم المعنى. هكذا وبعبارة واحدة يضع أبو زيد حدا فاصلا بين العاقل والمجنون، والفكرة الأساس في هذا الحد الفاصل هي: أن المجنون شخص غير موجود، وأن كلامه هذيان، ولا يعني إلا الفراغ والعدم. إن القول بعقل أبي زيد وجنون المجنون هو إقصاء للمجنون واستبعاده.

لكي يفهم المعنى يحتاج أبو زيد إلى أن يكون مجنونا، أو إلى أن يكون المجنون عاقلا، وفي كلا الحالتين سيبقى البيتان مثلما هما، وسيبقى أبو زيد قارئا كسولا يحتاج من ينقل إليه المعنى، ذلك أن المعنى كما يتصوره خارجي لا يستطيع أن يكونه ويبنيه.

ربما لم يكن أبو زيد مهيئا لكي يعترف «أننا لا نستطيع أن نعيش بالعقل والحسابات الصارمة الدقيقة طيلة الوقت، إن الجنون يسكن تحت جوانحنا، ويتلفلف في أعماق أعماقنا، شئنا أم أبينا، إنه لغة سرية تتحكم بعواطفنا وشهواتنا، لغة تخترق كل اللغات، ولكي نتوصل إليه ينبغي أن نتخلى عن العقلانية الصارمة؛ من أجل أن نحفر بعيدا وعميقا حتى نصل إليه، إلى تلك اللحظة الجوهرية. لقد علمتنا التجارب أنه غالبا ما نستطيع التوصل إلى الحقيقة عن طريق اغتصاب العقل، واختراق حدوده القاسية، أي في لحظة الجنون وعن طري الجنون» (هشام صالح، 1984، ص 26).

من المعاصرين توقف تمام حسان (1998، ص 184) عند البيتين في سياق قضية نحوية هي علاقة الإعراب بالمعنى، وجهة نظر تمام حسان أن الإعراب ليس فرعا للمعنى، إذ لو كان ذلك صحيحا لما استطعنا أن نعرب البيتين. يفترض تمام حسان إعراب البيتين، لكنه فرغهما من المعنى لا لشيء إلا لأنهما كلام مجنون.

المشهد المتخيل لوجهة نظر تمام حسان هي صورة مجنون يكلم عاقلا، لكن أي واحد منهما لا يفهم إذا ما تكلم الآخر، إن كل واحد منهما يقول معنى، ويعرف أن الآخر تكلم لكي يوصله، لكن أي واحد منهما سيعتبر كلام الآخر لا معنى له؛ لأن كل واحد منهما يفتقد الخبرة اللازمة بتوليد معنى الآخر.

تبعا لذلك فإعراب البيتين يعني أن لهما معنى؛ لأن

الفرضية هي أنه تكلم لكي يوصل ذلك، لكن البيتين كما تصور تمام حسان لا معنى لهما؛ لأنه يفتقر إلى الخبرة اللازمة لتوليد المعنى، أو أنه لم يشأ أن يغامر ويشغل معرفته، وبهذا فالأسهل أن يعربا من غير أن يكون لهما معنى.

تقع المشكلة على ما أعتقد في كلمة (إعراب) التي لها عدة دلالات، فهي غالبا ما تستخدم بمعنى الإبانة والإفصاح؛ نقول: أعرب عن نفسه، وعلى نحو واضح فإن المتكلم هنا هو مصدر المعنى الذي يعبر عنه،وفي هذا السياق، سياق معنى المتكلم نقول: أعرب عن الرجل أي بين عنه، وهنا قصد المتكلم هو الجدير بالنقل والشرح والإبانة.

لكننا مرة ثانية نعني بالإعراب علامات تصاحب الكلام؛ نقول: أعرب عن كلامه إذا لم يلحن في الإعراب، هنا لا يبدو أن معنى الإعراب ما يقصده المتكلم، بل ما يفهمه القارئ فيعربه تبعا لطريقة فهمه، وأخيرا تعني كلمة الإعراب التعديل والتقويم؛ نقول أعربت له إعرابا إذا بينت له حتى لا يكون في الكلام لحنا أو خلطا. (ابن منظور، جـ1/ 589).

باختصار يمكن أن تعني كلمة إعراب قصد المؤلف أو القارئ أو تقويم فهمنا لمعناهما، وفي كل هذه الدلالات تتضح علاقة الإعراب بالمعنى في النحو العربي بتصور طبيعة المعنى، وستكون نظرتنا إلى هذه العلاقة مختلفة تبعا لما إذا كان المؤلف أو القارئ يكونان المعنى.

ونحن نكاد ننتهي من المفيد أن نعيد بناء الموقف الذي قيل

فيه البيتان، يتعلق الموقف بالترقيص الذي يميل إلى ابتكار لغته الخاصة، إنه سلسلة متجانسة من الأفعال المستقلة (ارتفاع، انخفاض، هز) وهذه السلسلة متتابعة زمنيا. إن الترقيص سلسلة من العمليات المحسوسة في الزمن، وهو مصنوع من أعمال جزئية، ومكررة؛ لأن الأطفال يفضلون التكرار على التنويع.

لقد اخترع الإنسان الترقيص لأنه يتلذذ بالمكرور المتجانس، وحين يرقص رجل أو امرأة طفلا فهما يتبنيان أفعالا طفولية لا علاقة لها بمظهرهما، يحاولان أن يفكرا في العالم كما يراه الأطفال، يوظفان كيانهما في الارتفاع، ويتعرفان نفسيهما في الانخفاض، ويستثيران بهزهما الطفل أفكارا شاسعة ولا نهائية، يحرران جسديهما من القيود التي فرضها عليهما الزمن.

كل ما يحدث في موقف الترقيص يبدو معقدا جدا للغرباء الذين يتساءلون عن كيفية تفاهم طفل وكبير، لكن المؤكد أن المراقب يشعر بتعلقهما العميق والمتبادل، يشعر أن الطفل والكبير يتجاوزان الكلمات والمعنى، وأنهما يتمتعان بذلك.

يترتب على هذا أن تتحرر الكلمات؛ لأنها في هذا الموقف العدو الأكبر للمعنى، أن تتمركز في تكرار أصوات أو إيقاع؛ لكي يتبادلا الأسرار التي تسبغ على حياتهما معنى، ربما لا يكون المعنى واضحا، لكن ذلك لا يهمهما، ولن يهمهما، فهما لم يسرعا وعيهما مع الكلمات والإيقاع لكي يفهما.

سينعكس هذا التشويش على المعنى أثناء الترقيص، وبالعودة إلى البيتين، سنجد أن الروابط موجودة كأحرف الجرّ (على، من) لكنها لا تنجح في إنجاز وظيفتها، مثلما هي أداة التشبيه (كأن). ينبغي نسبة التشويش إلى موقف الترقيص، فمعنى الموقف برمته يكمن في لا معناه، فيما يشبه صورة حلمنا بها، لكننا لم نلتقطها قط، وإذا كن التقطناها، فإننا لم نحمضها.

يشكل الترقيص بصدى صخبه خلفية البيتين اللذين يشكلان أفقا سماعيا، بيتان يسمعان في صمت؛ لأن معناهما هو حشد من الانطباعات المبهمة، انطباعات لا يراها سوى من يعيش الموقف، موكب من الأفكار والمشاعر، أفعال الجسد، والأعصاب، وهمس الدم، والروابط السرية، والحبال اللامرئية بين الكائنات.

فهرس المصادر والمراجع

1 ـ ابن الأثير (أبو الحسن علي بن أبي الكرم)، الكامل في التاريخ، بيروت، دار الفكر، 1978.

2 ـ ابن الجوزي (أبو الفرج عبد الرحمن)، كتاب القصاص والمذكرين، تحقيق مارلين سوارتز، بيروت، دار المشرق، 1971.

3 ـ ابن المقفع (عبد الله)، كليلة ودمنة، تحقيق مصطفى لطفي المنفلوطي، بدون دار نشر أو طبعة أو تاريخ.

4 ـ ابن النديم (محمد بن إسحاق)، كتاب الفهرست، تحقيق: رضا تجدد بن علي بن زين العابدين، دار المسيرة، الطبعة الثالثة، 1988.

5 ـ ابن إياس (محمد بن أحمد)، بدائع الزهور في وقائع الدهور، بغداد، مكتبة التحرير، 1990.

6 ـ ابن خلكان (أبو العباس شمس الدين أحمد)، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان.

7 ـ ابن فارس (أبو الحسين أحمد)، معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط: عبدالسلام هارون، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، 1991.

8 ـ ابن فضلان (أحمد)، رسالة ابن فضلان، حققها وعلق عليها وقدم لها: سامي الدهان، دار صادر، بيروت، الطبعة الثالثة، 1993.

9 ـ ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم)، المعارف، دار الكتب، لبروت، لبنان، بدون طبعة أو تاريخ.

10 ـ ابن كثير (أبو الفداء الحافظ)، قصص الأنبياء، إعداد وتقديم: محمد عبد الرحمن المرعشلي وآخريْن، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

11 ـ البداية والنهاية، تحقيق أحمد عبد الوهاب فتيح، دار الحديث، القاهرة، الطبعة الخامسة، 1998.

12 ـ ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، 1955 ـ 1992.

13 ـ الأصبهاني (الراغب)، معجم مفردات ألفاظ القرآن، تحقيق: نديم مرعشلي، دار الفكر، بيروت، 1972.

14 ـ التوحيدي (أبو حيان)، البصائر والذخائر، تحقيق: وداد القاضي، دار صادر، بيروت الطبعة الأولى.

15 ـ الإمتاع والمؤانسة، صححه وضبطه وشرح غريبه: أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان.

16 ـ الجمحي (محمد بن سلام)، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة.

17 ـ الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة، تحقيق هنس ويسر، دار الجمل 1998.

18 ـ الزبيدي (أبو بكر محمد بن حسن)، طبقات النحويين واللغويين، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، الطبعة الثانية، 1984.

19 ـ السيوطي (عبد الرحمن جلال الدين)، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرحه وضبطه وعنون موضوعاته وعلق حواشيه: محمد أحمد جاد المولى وآخرين، دار الجيل، ودار الفكر، بيروت، لبنان.

20 ـ الشافعي (محمد بن إدريس)، الرسالة، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر.

21 ـ الشدوي (علي)، جماليات العجيب والغريب، مدخل إلى ألف ليلة ولية، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 2004.

22 ـ الطبري (أبو جعفر محمد بن جرير)، تاريخ الأمم والملوك، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 1991.

23 ـ الغزالي (أبو حامد محمد بن محمد)، إحياء علوم الدين، تحقيق: محمد الدالي بلطه، الكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت، 1992.

24 ـ القرآن الكريم.

25 ـ القرشي (أبو زيد محمد بن أبي الخطاب)، جمهرة أشعار العرب، دار صادر، بيروت.

26 ـ القزويني (زكريا محمد بن محمود)، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، الطبعة الخامسة، 1978.

27 ـ المسعودي (أبو الحسن بن علي)، مروج الذهب ومعادن الجوهر، بيروت، دار الأندلس، 1973.

28 ـ المقري (أحمد بن محمد)، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس، بيروت، دار صادر، 1968.

29 ـ المنشي (محمد بن جمال الدين بن بدر الدين)، رسالة الأضداد، تحقيق: محمد حسين آل ياسين، ضمن كتاب ثلاثة نصوص في الأضداد، عالم الكتب، الطبعة الأولى، 1996.

30 ـ الميمني (ابن عمر)، مضاهاة أمثال كتاب كليلة ودمنة بما أشبهها من أشعار العرب، تحقيق: محمد يوسف نجم. بدون تاريخ، أو طبعة.

31 ـ النجار (محمد رجب)، التراث القصصي في الأدب العربي، مقاربات سوسيو ـ سردية، دار السلاسل، 1995.

32 ـ النعمان (القاضي)، أساس التأويل، تحقيق: عارف تامر، دار الثقافة.

33 ـ أبو زيد (نصر حامد)، مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، 1996.

34 ـ ألف ليلة وليلة، بولاق، نسخة مصورة أصدرتها دار صادر.

35 ـ إبراهيم (عبد الله)، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1992.

36 ـ إلياد (مرسيا)، مظاهر الأسطورة، ترجمة نهاد خياطه، دار كنعان، دمشق، الطبعة الأولى، 1991.

37 ـ إيكو (امبرتو)، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنگراد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 2000.

38 ـ ست جولات في الغابة القصصية، ترجمة: محمد بن منصور أبا حسين، جامعة الملك سعود، النشر العلمي والمطابع، الطبعة الأولى، 1998.

39 ـ القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1996.

40 ـ باير (باري. ك)، الاستقصاء في الدراسات الاجتماعية، مكتبة العبيكان، الطبعة الأولى، 1994.

41 ـ بن الشيخ (جمال الدين)، ألف ليلو وليلة أو القول الأسير، ترجمة: محمد براده وآخرين، المشروع القومي للترجمة، مصر، الطبعة الأولى، 1988.

42 ـ الشعرية العربية، ترجمة: مبارك حنون وآخرين، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 1996.

43 ـ بورخيس (خورخي لويس)، المرايا والمتاهات، ترجمة: إبراهيم الخطيب، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 1987.

44 ـ سبع ليال، ترجمة عابد إسماعيل، دار الينابيع، الطبعة الأولى، 1999.

45 ـ جادامير (هانز جورج)، بداية الفلسفة، ترجمة: علي حاكم صالح، حسن ناظم، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى، 2002.

46 ـ جينيت (جيرار)، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، المشروع القومي للترجمة، مصر، الطبعة الثانية، 1997.

47 ـ حسان (تمام)، اللغة العربية، مبناها ومعناها، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1998.

48 ـ راي (وليم)، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، الطبعة الأولى، 1987.

49 ـ ريكور (بول)، الوجود والزمان والسرد، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1999.

50 ـ زكي (أحمد كمال)، الأصمعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977.

51 ـ زيدان (جورجي)، تاريخ آداب اللغة العربية، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1992.

52 ـ صالح (هشام)، فيلسوف القاعة الثامنة، ملف عن الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو، نشر في مجلة الكرمل، فصلية ثقافية، مجلة الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، العدد 13، 1984.

53 ـ طبانة (بدوي)، معجم البلاغة العربية، دار المنارة، دار الرفاعي، الطبعة الثالثة، 1988.

54 ـ فوكو (ميشيل)، حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، 1987.

55 ـ نظام الخطاب، ترجمة عبدالسلام بنعبدالعالي، توبقال، 1984.

56 ـ الكلمات والأشياء، ترجمة: مطاع صفدي وآخرين، مركز الإنماء القومي، الطبعة الأولى، 1989.

57 ـ فينتور (كارل)، تاريخ الأجناس الأدبية، دراسة نشرت ضمن كتاب نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة: عبدالعزيز سنبل، مراجعة حمادي صمود، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994.

58 ـ كالفينو (إيتالو)، مدن لا مرئية، ترجمة: ياسين طه حافظ، دار المأمون، بغداد، الطبعة الأولى، 1987.

59 ـ ست وصايا للألفية القادمة، ترجمة محمد الأسعد، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1998.

60 ـ كراتشوفسكي (اغناطيوس يوليانوفتش)، تاريخ الأدب الجغرافي العربي، ترجمة صلاح الدين عثمان هاشم، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثانية، 1987.

61 ـ كروسمان (روبرت)، هل يكون القراء معنى، نوافذ، 200 مجلة دورية يصدرها النادي الأدبي الثقافي بجدة، 2000، العدد 14.

62 ـ كونديرا (ميلان)، كائن لا تحتمل خفته، ترجمة: ماري طوق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1998.

63 ـ الهوية، ترجمة: أنطون حمصي، دار ورد، سورية، دمشق، الطبعة الأولى، 1998.

64 ـ كيليطو (عبد الفتاح)، الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، دار توبقال، الطبعة الأولى، 1988.

65 ـ كيليطو (عبد الفتاح) الغائب، دراسة في مقامة للحريري، دار توبقال، الطبعة الثانية، 1997.

66 ـ كيليطو (عبد الفتاح) المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، 1993.

67 ـ كيليطو (عبد الفتاح) العين والإبرة، دراسة في ألف ليلة وليلة، ترجمة مصطفى النحال، شرقيات، 1995.

68 ـ لوجون (فيليب)، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1994.

69 ـ مانقويل (البرتو)، تاريخ القراءة، ترجمة: سامي شمعون، دار الساقي، الطبعة الأولى، 2001.

70 ـ يفوت (سالم)، المناحي الجديدة للفكر الفلسفي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، 1999.

الفهرس

علي الشدوي

مدار الحكاية

لا يقتصر «مدار الحكاية» على قصد المؤلف ولا على المعاني التي يقدّمها النقّاد والعلماء والوعّاظ.. أو كل الذين يحلّلون ويحتكرون المعنى، بل يهتم بمبادرات القارئ وفرضياته بكل فعالياتها. فالأساس الذي يستند إليه هذا العمل هو أن معارف القارئ وخبراته (أي موسوعته) تشكل العنصر الرئيس في تكوين المعنى، وأن مبادراته وتأويلاته هي أفضل طريق لتكوين المعنى، وبهذا يربط القارئ بين ما يقرؤه، وبين ما يعرفه بالفعل.

وقد أُخذ على الدعوة لتعددية المعنى من قبل القرّاء، أنها تُحدث فوضى، ونحن نردّ على ذلك: هل التعدّد مهما بلغ واتّسع يعني الفوضى؟ أو يعني الإثراء والإبداع، ويعني طرقاً حرة في التفكير وإطلاق الخيال يعتاد القرّاء عليها ليس فقط في القراءة بل في الحياة.

المركز الثقافي العربي
الدار البيضاء - بيروت

النادي الأدبي بالرياض

ISBN 978-9953-68-302-6
9 789953 683027